

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A ESSÊNCIA DA LINHA E DO DESENHO  
PARA A ESCULTURA**

(Alexander Calder - Amílcar Pereira de Castro - David Oliveira)

Célia Cristina de Siqueira Cavalcanti Veras

**Dissertação**  
**Mestrado em Escultura**  
**Especialidade em Estudos de Escultura**

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A ESSÊNCIA DA LINHA E DO DESENHO  
PARA A ESCULTURA**

(Alexander Calder - Amílcar Pereira de Castro - David Oliveira)

Célia Cristina de Siqueira Cavalcanti Veras

Dissertação  
Mestrado em Escultura  
Especialidade em Estudos de Escultura  
2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A ESSÊNCIA DA LINHA E DO DESENHO  
PARA A ESCULTURA**

(Alexander Calder - Amílcar Pereira de Castro - David Oliveira)

Célia Cristina de Siqueira Cavalcanti Veras

Dissertação orientada pelo Professor Associado com Agregação

António José Santos de Matos

Mestrado em Escultura

Especialidade em Estudos de Escultura

2015

## AGRADECIMENTOS

Ao professor António Matos, pela orientação, amizade e momentos de descontração com a renovação de forças para continuidade dessa pesquisa.

Agradeço a minha mãe, Carmen-Lúcia de Siqueira Cavalcanti Veras, pelas suas preces e por estar sempre presente mesmo na distância, a minha irmã-mãe, Lúcia Maria de Siqueira Cavalcanti Veras, por quem tenho profunda admiração, que me acolhe, apoia e colabora em tudo.

Ao meu filho Hugo Veras Dencker, por quem tenho incondicional amor, a compreensão pela minha ausência física, que será recompensada.

Agradeço a todos os meus professores do Mestrado da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

Aos meus cunhados, José Martins e Maria Nazaré, pelo apoio, carinho e momentos em família e por fim e principalmente, ao meu marido Eduardo Cardoso Filho, por ter me proporcionado, incentivado e cooperado de todas as maneiras possíveis com seu amor e companheirismo.

## **A ESSÊNCIA DA LINHA E DO DESENHO PARA A ESCULTURA**

(Alexander Calder - Amílcar Pereira de Castro - David Oliveira)

### **RESUMO**

Ao propormos o diálogo entre estas palavras-chave, a Essência, a Linha, a Forma, o Desenho e a Escultura; a essência, como um traço intelectual e norteador, fundamentando a existência e o objetivo da linha que se desenvolve como ponto de partida para o desenho e a forma e seus aspectos materiais, como representação e da ideia, pretendemos explorar a criatividade e ordenação do pensamento no desenho para a execução e possibilidades escultóricas, integrando a essência, a linha, o desenho e a forma para a concretude tridimensional. Para tanto, procuramos estudar o trabalho de alguns escultores que utilizam a essência da linha e da forma em seus objetos escultóricos. Tais como: Alexander Calder, Amílcar Pereira de Castro, David Oliveira.

Esta dissertação objetiva a pesquisa das obras dos escultores contemporâneos, Alexander Calder, Amílcar de Castro, e David Oliveira, baseando-se no contexto cultural de cada um deles em que percebemos um traço comum no contexto dos elementos formadores onde o desenho se faz parte integrante e fundamental para a construção tridimensional. Para tanto procuramos analisar em três etapas a trajetória pessoal de cada artista através da:

- 1- Análise da Composição dos Elementos Escultóricos, sua objetividade e subjetividade diante da materialidade escolhida, o Ofício e a Técnica, onde se estabelece a prática em que a Forma é a representação exterior da capacidade imaginativa, assim como a Significância da Forma na provocação de emoções diversas e únicas, transformando o Espaço Escultórico, através a inovação de ideias e linguagens.
- 2- Os Aspectos do Desenho, como linguagem transformadora que vai da bidimensionalidade para a tridimensionalidade, como Essência da Obra de Arte em ser experienciada e apreendida, a partir do básico Estudo da Linha, que proporciona ao artista um estudo livre e sem fronteiras as formas de representação imaginativa, através do Desenho, que traz à tona o pensamento em organização gráfica, revelado através do desenho

destes escultores ao longo do tempo suas pesquisas, descobertas e influências vividas.

- 3- A Escultura no século XX, seus conflitos e transformações, o expressionismo, como simplificação das cores e formas tanto quanto outros diversos elementos, nos leva a um breve estudo sobre a Estética na Arte, a partir a percepção, sensação e sensibilidade, analisando também a Experiência Estética sob Olhar Fenomenológico, na busca das verdades da razão, esta, provisória até o surgimento de algo novo, surgindo na Representação Material e Técnica na Escultura do século vinte um sentimento confuso, tanto político quanto na questão da materialidade e modo de execução, ressaltando a intencionalidade, e a Arte Conceptual, arte esta revolucionária, que valoriza a ideia e o conceito mais que o próprio objeto de arte, nos fazendo refletir em ambas as considerações.

Procuramos investigar e tomar como referência, para contextualização diversos artistas e teóricos, tais como:

Fayga Ostrower, Charles Lalo, Ariano Suassuna, Jean Dubuffet, Wassily Kandinsky, Rudolf Arnheim, Casimir Malevich, Hessel, Immanuel Kant, Nicola Abagnano, Le Corbusier, Robert Moris, Frances Yves Klein, Gilbert y George, Orlan, Piaget, Vigotsky, Paul Klee, William Hogart, Alfred Watkins, John Michell, Èugene Delacroix, Vasari, Filarete, Umberto Boccioni, *Alexander Calder*, *Amílcar de Castro*, *David Oliveira*, Alberto da Veiga Guinard, Edward Munch, Ernest Barlach, Wihelm Lehmbruck, Käthe Kollwitz, Auguste Rodin, Julien-Auguste Hervé, Rodolf Belling, Oskar Schlemmer, Otto Freundlinch, Henry Matisse, Marcel Duchamp, Van Gogh, Edmund Burk, Nicolas Boileau, Pseudo-Longino, Aristóteles, Hegel, Edgard De Bruyne, Edmund Hessel, Dino Formaggio, Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne, Pablo Picasso, Aristide Maioll, Antoine Bourdelle, Charles Despiau, Brancusi, Tatlin, Naum Gabo, Pevsner, Henry Moore, Júlio González, Pablo Gargallo, Henri Matisse, Henry Flynt, Lucy Lippard, Clemint Greeberg, Kasimir Malevitch, Lazar Marcovich, El Lissitzky, Rodchenko, Theo Van Doesburg, Walter Gropius, Piet Mondrian, Paúl Cezane, Marcel Duchamp, Valdemar Cordeiro, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Willis de Castro, Lygia Pape, Frans Weissmann, Max Bill, Paulo Sérgio Duarte, Ronaldo

de Brito, Rodrigo Naves, Henry Geldzahler, Miró, Fernand Léger, Lázló-Moholy-Nagu, Hans Arp, Jackson Pollock, Marx Ernest e Pomponio Gaurico.

**Palavras- chave**

Essência – Linha – Forma – Desenho –

Escultura

## **THE ESSENCE OF LINE AND DRAWING FOR SCULPTURE**

(Alexander Calder - Amílcar Pereira de Castro - David Oliveira)

### **ABSTRACT:**

By proposing dialogue between these keywords: the Essence, the line, the form, the drawing and sculpture; the essence, as an intellectual and guiding stroke, which acts as a basis for the existence and objective of the line, which in turn develops as a starting point for the drawing, the form and its representing material aspects, and from this idea, we intend to explore the creativity and orientation of thought for execution and sculptural possibilities, while integrating the essence, the line, the design and the form to three-dimensional concreteness. To achieve this, we studied the work of some of the sculptors who use the essence of line and form in their sculptural objects. Such as: Alexander Calder, Amílcar Pereira de Castro and David Oliveira.

This dissertation aims the search the works of contemporary sculptors Alexander Calder, Amílcar de Castro and David Oliveira, based on the cultural context of each of them in which we perceive a common thread in the context of forming elements where the design takes integral and fundamental part in three-dimensional construction.

Therefore we analyzed in three stages the personal trajectory of each artist through:

1- Analysis of sculptural elements, its objectivity and subjectivity on the chosen matter, the craft and technique, which establishes the practice in which the form is the exteriorization imaginative capacity, as well as the significance of form in generating various unique emotions, transforming Sculptural Space, by way of innovating ideas and languages.

2- The Importance of the drawing as a transforming language it will goes from two-dimensional to three-dimensional, such as the essence of the Work of Art when being experienced and apprehended, from the basic study of the line, which gives the artist a free and borderless study of forms of imaginative representation, through the drawing, which brings out the thought in graphic organization, revealing through the drawings of sculptors over time their research, discoveries and lived influences.

3- The sculpture in the twentieth century, its conflicts and transformations, Expressionism, as simplification of colors and shapes as well as other various elements, leads to a brief study of aesthetics in art, from the perception, sensation and sensitivity, analyzing also the Aesthetic Experience through a phenomenological vision, in search of the truths of reason. Temporary truths, until the emergence of something new, emerging in the Material and Technical Representation in twentieth-century sculpture a confused feeling, both a political issue and one of materiality and method of execution, emphasizing intentionality, thus resulting in Conceptual Art, this revolutionary form of art, which values the idea and the concept more than the very art object, making us reflect on both considerations.

We seek to investigate and to refer to context various theoretical and various artists such as:

Fayga Ostrower, Charles Lalo, Ariano Suassuna, Jean Dubuffet, Wassily Kandinsky, Rudolf Arnheim, Casimir Malevich, Husserl, Immanuel Kant, Nicola Abagnano, Le Corbusier, Robert Morris, Frances Yves Klein, Gilbert y George, Orlan, Piaget, Vigotsky, Paul Klee, William Hogart, Alfred Watkins, John Michell, Èugene Delacroix, Vasari, Filarete, Umberto Boccioni, Alexander Calder, Amílcar de Castro, Davis Oliveira, Alberto da Veiga Guinard, Edward Munch, Ernest Barlach, Wilhelm Lehmbruck, Käthe Kollwitz, Auguste Rodin, Julien-Auguste Hervé, Rodolf Belling, Oskar Schlemmer, Otto Freundlich, Henry Matisse, Marcel Duchamp, Van Gogh, Edmund Burk, Nicolas Boileau, Pseudo-Longino, Aristóteles, Hegel, Edgard De Bruyne, Edmund Husserl, Dino Formaggio, Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne, Pablo Picasso, Aristide Maioli, Antoine Bourdelle, Charles Despiau, Brancusi, Tatlin, Naum Gabo, Pevsner, Henry Moore, Júlio González, Pablo Gargallo, Henri Matisse, Henry Flynt, Lucy Lippard, Clemint Greeberg, Kasimir Malevitch, Lazar Marcovich, El Lissitzky, Rodchenko, Theo Van Doesburg, Walter Gropius, Piet Mondrian, Paúl Cezane, Marcel Duchamp, Valdemar Cordeiro, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Willis de Castro, Lygia Pape, Frans Weissmann, Max Bill, Paulo Sérgio Duarte, Ronaldo de Brito, Rodrigo Naves, Henry Geldzahler, Miró, Fernand Léger, Lázló-Moholy-Nagy, Hans Arp, Jackson Pollock, Marx Ernest and Pomponio Gaurico.

**key-words**

Essence - Line - Form – Drawing –

Sculpture

## ÍNDICE

1- Introdução	11
2- Elementos de Composição da Escultura	13
2.1- O Ofício e a Técnica	15
2.2- A Forma	18
2.3- A Significância da Forma	22
2.4- O Espaço Escultórico	23
3- Aspectos do Desenho	30
3.1- A Essência da Obra de Arte	36
3.2- O Estudo da Linha	38
3.3- O Desenho	44
3.4- O Desenho de Escultores	47
4- A Escultura no Século XX	50
4.1- A Estética, A Escultura, A Experiência Estética sob Olhar Fenomenológico e A Representação Material e Técnica na escultura do século XX	57
4.2- A Ideia como Arte	68
5- Estudos de caso: Alexander Calder, Almícar de Castro e David Oliveira	74
6- O Observador	96
7- Conclusão	101
<b>Anexos</b>	
Anexo1 – índice de imagens	111
Anexo2 – As Imagens	116
Anexo3 – Entrevista com David Oliveira	156
Anexo4 – Bibliografia	162

## 1 - INTRODUÇÃO

Com esta dissertação, propomos destacar a essência da linha, no sentido do desenho para a escultura, tendo como princípio o sentimento revelado através da ideia que se desenvolve do esboço-linha à escolha da sua materialidade escultórica. A criatividade na arte se dá a partir de um estado emocional, de um despertar momentâneo de algum nível da inconsciência, a partir desta inconsciência, atingimos uma simbologia onde poderemos expressá-la de variadas maneiras, como através dos rabiscos, das linhas e assim procura-se representá-la como símbolo a materializando de acordo com o objetivo artístico. Este é um processo emocional, mas ao ser representado, essa prática torna-se integral e inseparável.

Esta dissertação é baseada no estudo da linha e do desenho como essência para a escultura, considerando a possibilidade de inter-relacionar a estruturação da linha, da essência, e do desenho à forma, para melhor se compreender a obra de arte.

E é com esta capacidade única que o homem, com seu intelecto, imagina e abstrai<sup>1</sup> tudo o que está a sua volta criando seus conceitos próprios podendo também materializá-los a partir de suas experiências e emoções de acordo com suas possibilidades singulares.

Na prática, para a arte acontecer passa por três estágios fundamentais e de uma crescente importância.

São estes três os estágios: o campo do Ofício, para o escultor, a produção do objeto artístico, o campo da Técnica, de acordo com a materialidade escolhida e o campo da Forma. Este último, campo da Forma está mais ligado ao lado emocional, ao filosófico e à capacidade criadora.

Faz-se importante ressaltar o apreço pela língua portuguesa de Portugal e suas peculiaridades distintas, língua esta, complexa e ao mesmo tempo romântica, falada em diversos países e regiões autônomas como: Brasil, Ilha da Madeira, Arquipélago dos Açores, Moçambique, Angola, Guiné-Bissau, Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, além de também em pequenas comunidades, reflexão de povoados portugueses datados do século XVI, como é o caso de: Zanzibar (na Tanzânia, costa oriental da África) Macau (ex-

---

<sup>1</sup> Abstrair é o ato próprio do ser humano quando consegue se distanciar do objeto material, dando novos conceitos de pensamento, não representando literalmente as coisas visíveis.

possessão portuguesa encravada na China) Goa, Diu, Damão (na Índia) Málaca (na Malásia).

Tomo a liberdade para escrever em português do Brasil, pois, penso que se a língua nos remete à necessidade de comunicação, ou seja, a necessidade de transmissão de uma ideia, de um sentimento ou de uma apreensão, quase nos impele à escolha da língua materna, porque é aquela que dominamos, por ter sido adquirida naturalmente e inconscientemente em nossa relação com o mundo, antes mesmo de qualquer mediação pedagógica.

Como brasileira, ao escolher a língua portuguesa falada no Brasil para desenvolver a pesquisa em Portugal, volto às minhas origens na escrita, para me lançar na construção do conhecimento que começo a adquirir em meus estudos de Mestrado da Faculdade de Belas Artes, da Universidade de Lisboa.

Com o apoio e a segurança da língua que domino e que poderá facilitar a minha expressão, espero poder revelar com mais facilidade e fidedignidade, os conhecimentos que adquiri e construí sobre a escultura.

Ao desenvolver esta dissertação com o Tema: **A Essência da Linha e do Desenho para a Escultura**, no Mestrado em Escultura procuramos analisar o tema proposto com o objetivo e propósito de unir a essência a linha, ao desenho e a escultura.

Para Fayga Ostrower<sup>2</sup>, são cinco os elementos expressivos dentre eles: a linha, a superfície, o volume, a luz e a cor e com tão poucos elementos, e nem sempre reunidos, formulam-se todas as obras de arte, na imensa variedade de técnicas e estilos.

---

<sup>2</sup> OSTROWER, Fayga – **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Campos, 1998. p.65.

## 2- ELEMENTOS DE COMPOSIÇÃO DA ESCULTURA

Ao tratarmos da escultura devemos considerar três elementos básicos, o comprimento, a largura e a altura, assim como outros elementos não menos importantes, o tamanho, a textura, a luz e a sombra, além da cor.

A escultura mantém-se de pé por si própria, além de poder ser visualizada por todos os ângulos, mas há também a escultura em relevo onde sua parte de trás está segura em algum suporte.

A escultura caracteriza-se pela sua natureza tátil essencialmente.

Os elementos escultóricos podem ser considerados por meio subjetivo e objetivo. Os elementos materiais são a matéria prima para a concretude da escultura sem a qual não há representação no mundo real, apenas uma mera abstração. A forma escultórica é dada de acordo com a materialidade e esta forma é de certa maneira o que irá determinar na sua execução assim como também irá interferir no método de trabalhar.

Fazem parte dos elementos escultóricos:

- 1- As ideias
- 2- O material
- 3- A técnica
- 4- O movimento
- 5- A luz
- 6- A forma
- 7- O espaço
- 8- O tema

### 1- As Ideias

Toda ideia tem uma intencionalidade, a ideia parte de um conceito cuja raiz etimológica se remete a imagem, partindo do pensamento objetivo a ideia se exprime. Para o artista a ideia e a prática se confundem, para tanto a ideologia artística é fundamental para percebê-la e poder agir e transformar reflexivamente sobre a história da arte.

### 2- O Material

Para realização do trabalho escultórico, faz-se necessário a escolha da matéria-prima, esta escolha é quem dará a possibilidade de sua

realização, a escolha é formal e tem um destino certo, pois é a partir desta escolha formal que se escolhe o método de trabalho podendo adicionar ou subtrair elementos.

### 3- A Técnica

A materialidade e a técnica estão intimamente ligadas, para cada escolha de matéria há sua técnica correspondente, onde a mão do artista se faz presente para a concretização da intelectualidade da obra.

### 4- O Movimento

Há duas maneiras de percebermos o movimento escultórico, através dos nossos próprios olhos ou pelo próprio movimento do objeto artístico. Podemos perceber também movimento nas linhas escultóricas do próprio objeto artístico mesmo que este “estático”<sup>3</sup> como, por exemplo, nas esculturas de Rodin, para tanto nossas retinas acompanham naturalmente seus movimentos, assim como podemos ver em outros objetos artísticos um movimento real, nas esculturas cinéticas, por exemplo, dos móveis de Alexander Calder<sup>4</sup>.

### 5- A Luz

A luz é um dos principais elementos para a percepção do objeto de arte, nos impelindo a reflexão. A iluminação natural em vários momentos do dia nos leva a uma maneira diferente de perceber o objeto de arte. A partir da década de sessenta a luz passa ser inclusive também um objeto artístico e até tema central da obra.

### 6- A Forma

Os elementos específicos e práticos utilizados pelo escultor é que nos dão a forma, porém na forma encontramos o conteúdo da expressão artística do autor. No conceito de arte, forma e conteúdo se reúnem e se imantam, mesmo na inalterância da forma o seu significado está sujeito a permanentes alterações. A forma é real e lá está posta, porém podemos transcender a sua aparência visual e lê-la com nossos sentimentos, para tanto não devemos separar forma e o conteúdo, visto que são inseparáveis, sem querer negar a importância da forma em sua

---

<sup>3</sup> DEL AMO, Pablo de Arriba - **Movimento**. In: Conceptos fundamentales Del lenguaje escultórico, Madrid: Akal, 2006. p.110 e 111.

<sup>4</sup> Ibid. p.130 e 131.

historicidade, o conteúdo nos oferece também suporte de valores expressivos da forma, revelando o impulso vital da criação do artista sob a ótica do observador.

#### 7- O Espaço

No século XX, o espaço passou a ter completa relevância para a composição escultórica, percebendo-se que as relações entre escultura e espaço adquiriram uma nova proposta, procurando integrar e evidenciar as relações escultura, espaço, obra de arte e observador.

#### 8- Tema

Também no século XX o tema evoluiu consideravelmente, o tema já não era mais o significado pelo significado, mas a sua materialidade e dualidade numa relação dialética de seus elementos, sem preocupação com a pura representatividade.

### 2.1- O OFÍCIO

O termo Ofício designa uma ocupação, uma função intimamente ligada a uma atividade profissional. O ofício do escultor é produzir obra de arte, estas, realizadas de modo “mecânico”.

O ofício da arte é um dos mais antigos da atividade humana.

A palavra ofício é também utilizada sob vários aspectos como, por exemplo: um ofício a cumprir, que é o mesmo que realizar uma tarefa, há o emprego também de outros sentidos como o da comunicação escrita, formal e cerimoniosa, neste caso em serviços públicos, exercida por autoridades e também por funcionários num âmbito oficial.

E assim o termo ofício se aplica a outros sentidos como o da expressão: ossos do ofício, para definir uma função não agradável, mas obrigatória de um trabalho que deverá ser executado.

Outras expressões também utilizadas para o termo ofício: *Ofício Divino*, em que na religião católica é uma chamada de *Oração das Horas*, realizadas ao longo da semana.

Temos também o *Santo Ofício* este, da época da Inquisição, tribunal religioso com o sentido de combater as heresias contra a legitimidade do poder eclesiástico e civil.

Sendo o ofício a parte que se refere aos materiais<sup>2</sup> para cada arte, é considerada a mais simples, a mais modesta, não destituindo a sua importância e que as regras são universais para todos os artistas.

É neste campo que faz parte o conhecimento, o estudo e ofício, onde tudo o que é ensinado e transmitido do mestre ao aprendiz está neste setor.

Segundo Charles Lalo<sup>5</sup> (1877-1953), “O ofício é a parte material da arte, a prática tradicional e banal que se ensina aos estreates e nas oficinas de arte: mecanismo indispensável, mas insuficiente, que é preciso ultrapassar, porque ele é rígido e se revela mal adaptado, em caso particular”. (“Notions d’Esthetique”, pg 87).

Contudo, percebe-se que o que é importante e necessário é que ele seja apreendido pelo artista, mas que também no ensejo da criação possa ser quase que esquecido.

Em todas as artes o processo de criação se unifica, o ofício e a técnica devem ser adquiridos, mas não rigidamente.

É como se as regras do ofício constituíssem a *Necessidade* da Arte e a parte da imaginação criadora sua *Liberdade*, para usar a linguagem hegeliana, (1770-1831), pensador idealista alemão que afirma que a unidade da ideia e da aparência individual é a essência da beleza e da sua produção na arte.

## **A TÉCNICA**

A durabilidade dos materiais utilizados nas obras dos artistas está na escolha dos materiais, como a pedra, o calcário, o granito ou nos metais como o bronze, o ouro ou a prata, ou os mais duráveis possíveis como o ébano, o jacarandá, o marfim ou o âmbar.

Em um grau superior ao do *ofício*, está a *técnica*. É uma espécie de ofício mais vivo menos rígido e mais espiritualizado. Aí as opções do artista já são mais livres; as regras da Arte ainda existem, mas já são bastante mais abertas,<sup>6</sup> ressaltando a intuição.

---

<sup>5</sup> SUASSUNA, Ariano – **Iniciação à Estética**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002. p.236.

<sup>6</sup> Ibid. p. 237.

Portanto a escolha desta diversidade de materiais implica em escolher também uma técnica a ser utilizada.

Novas técnicas atuais se valem da dobra e da solda de chapas metálicas, de moldagens com resinas, concreto armado que é também utilizado na construção civil, técnica esta também empregada na escultura com a utilização de uma forma de gesso, ferro para a estruturação, onde posteriormente receberá diferenciadas camadas de cimento para concretude de sua finalização.

Costuma-se dividir as técnicas na escultura em dois grupos, através da adição ou através da subtração de materiais. Na adição, o escultor trabalha com material mole, maleável, como a argila, o gesso ou a cera, nesta técnica o escultor trabalha de dentro para fora, cujo resultado final pode ser através da técnica do forno, se para a cerâmica ou mediante a moldagem, com a utilização da forma de gesso ou do metal como o bronze e a prata, e o segundo grupo quando para tirar o excesso de material que utiliza instrumentos de corte ou abrasão cuja técnica é a cinzelação.

Na escultura moderna existe também o que chama-se *assemblage*, termo este trazido por Jean Dubuffet (1901-1985) primeiro teórico da arte bruta, expressão utilizada para fazer referência à sua arte original e inovadora onde utilizava este termo *assemblage* para definir colagens com objetos e materiais tridimensionais. Este termo baseia-se na utilização de todo e qualquer material criando um novo elemento sem se distanciar do sentido original.

Na *assemblage*, o uso de diversos materiais traz ao artista a possibilidade de romper com as limitações da superfície criando uma pintura escultura. Rompendo os limites da arte e da vida cotidiana, ruptura pré-existente pelo dadaísmo. O princípio norteador da *assemblage* é o da *estética da acumulação*<sup>7</sup>.

A técnica da *assemblage* trouxe para os escultores do século XX a possibilidade de utilização da ferramenta de fundição e o maçarico nos metais como o ferro, o alumínio, o aço; estas técnicas inéditas trouxeram fascínio por

---

<sup>7</sup> Estética de acumulação é um termo utilizado para definir o acréscimo de objetos e materiais tridimensionais incorporados na obra de arte sem perder o sentido primeiro que cada objeto possui.

estes materiais e por esta nova técnica que levou ao aparecimento da escultura abstrata.

A sobra destes materiais industrializados também compunham estas obras, aproximando assim o homem e a máquina através da composição destes materiais.

Aos poucos o artista principiante vai se liberando e encontrará a sua linha de ação e assim escolherá seu caminho artístico e sua originalidade, que apenas se legitimiza quando esta arte for espontânea e involuntária, diferenciando-se dos demais. Ambos os conhecimentos, o do ofício como o da técnica são fundamentais para o artista.

## 2.2- A FORMA

A forma está na essencialidade da imaginação criadora e na parte espiritual.

Segundo Focillon<sup>8</sup> (1849-1918) em seu livro: A Vida das Formas, em (1934), diz:

“Há primeiro, uma etapa de elaboração, que Focillon, chama de “estado primitivo”, onde as formas na sua relação com as matérias empregadas, com as técnicas usadas, ou no seu próprio ensaio, tateiam, buscam e descobrem pouco a pouco as soluções mais eficazes, o emprego mais pleno e perfeito de seus meios.”

Não que a forma seja apenas o que se vê exteriormente apenas, pois a forma é a impressão final na matéria e com a finalidade de formar e fazer acontecer um “ser” novo. É ditada pela intuição, pela imaginação criadora do próprio artista. É ela que faz com que distingamos, no meio de muitas obras de vários artistas aparentados, aquela marca pessoal que o diferencia de todos.<sup>9</sup>

Que isso não seja motivo de orgulho, nem de pretexto para abandonar a parte de aprendizado material do ofício e da técnica, sem os quais a imaginação criadora se verá tolhida pela falta de artesanato.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> COLI, Jorge – **O que é arte**. São Paulo: Editora brasiliense, 1981. p.58

<sup>9</sup> SUASSUNA, Ariano - **Iniciação à Estética**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002. p.239.

<sup>10</sup> Ibid. p. 240.

Segundo o pensamento de Consuelo de La Cuadra González-Menezes<sup>11</sup>, *“La forma como aparência o aquello que envuelve el contenida ES La forma como sentido y significado que incide especialmente em el modo de dicer lãs cosas, anteponiéndolo sobre que em si se dice”*.

Na forma a única regra é a intuição e imaginação criadora do artista e é através dela que distinguimos as assinaturas dos artistas<sup>12</sup>. Assinaturas como traço único e peculiar, específico de cada artista, traço este que singulariza as obras de cada artista.

Podemos compreender por fim que no ofício e na técnica há tudo o que na arte pode ser ensinado, o que para o artista iniciante é fundamental, mas no campo da forma regido pela imaginação criadora, está a “assinatura” impressa o que o identificará ao longo do tempo.

É natural do ser humano a manipulação dos objetos, pois, há uma natural inquietação e inconformidade com aquilo que já pronto se vê e está. Esta inquietude nos é dada a estas experiências desde a nossa infância.

A matéria é a parte física, objetual, da forma que, quando manipulada se transforma, exigindo antes um pensamento aliando-se aos seus limites de pensamento e forma ao objeto de arte final.

A matéria dá consistência física à obra de arte onde em seu princípio, a matéria deixa de ser o que é, quando sujeitas a manipulação.

A obra de arte sai do bruto para o simbolismo que a representa. Separar a matéria da obra de arte nos parece então impossível.

Tratar a matéria em qualquer ponto ou segmento de arte trata-se, ao que se pode perceber, ver e executar em sua manipulação, para que torne-se existente, visível, concreta e observada.

Alguns elementos se tornam importantes e de base para que a materialidade da arte possa acontecer.

Um dos elementos é o suporte, que é o princípio e que serve de sustentação e eixo, o outro elemento é a ferramenta que é o material que fará com que se possa executar a obra de arte.

---

<sup>11</sup> GONZÁLEZ-MENEZES, Consuelo de La Cuadra - **Forma e Matéria**. In: Conceptos fundamentales Del lenguaje escultórico. Madrid: Ediciones Akal, 2006. p. 39

<sup>12</sup> Assinatura do Artista se dá quando o artista é reconhecido em toda sua obra pela linha do seu trabalho, ou seja, a assinatura do artista requer uma combinação de métodos e conhecimento sobre o artista, percebendo-se um traço comum em sua obra, identificado assim o seu autor.

Na forma executada, o artista imprime suas ideias, pensamentos e sentimentos, portanto a matéria e a materialidade, a forma e o conteúdo, não se separam, se fundem, se completam e produzem juntas as obras de arte.

A forma é a expressão exterior do conteúdo interior. Podemos então compreender que este conteúdo em que nasce a forma é quando se remete ao conteúdo, ao passo que o visível da forma não esconde o invisível do conteúdo.

Deste modo, conteúdo e forma estão intimamente ligados e fundidos.

A obra de arte não exprime emoções e sim, nos provocam emoções. Ao observarmos uma obra de arte podemos nos questionar se elas apontam e sugerem a todos nós esta manifestação interna dos nossos sentimentos e poderíamos perguntar à nós mesmos, se todas as obras de arte nos fazem ou nos despertam alguma reação ou alguma emoção e se não despertam emoções, seriam então consideradas não obras de arte?

Imaginamos que não faz muito sentido pensar que em nada possam nos despertar quaisquer sentimentos, melhor seria então, talvez, imaginar que seja uma maneira que nós tenhamos de fugir de tais provocações ao vê-las, assim como também a fuga às nossas próprias dificuldades e ansiedades.

A forma concebida como um todo, como uma unidade, subordina-se a determinadas regras numa autonomia de elementos tratados individualmente para obtenção do equilíbrio do todo<sup>13</sup>.

A serviço da clareza formal, para a arte clássica, a beleza se manifesta na representação da forma no todo.

Wassily Kandinsky (1866-1944) **[Fig. 01]**, introdutor da abstração no campo das artes visuais, dizia ele que onde se vê a forma lá estará o conteúdo.

A composição da forma, através da linha, cor, volume é o meio através do qual o artista intensifica nos materiais a emoção, as ideias e o pensamento que quer expressar.

A forma e o conteúdo estão imantados, a expressão impressa na obra do escultor, o remeterá ao período ou época.

---

<sup>13</sup> ARNHEIN, Rudolf - **Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora**. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1995. p.91.

Para Kandinsky, alcançar a alma da forma e cumprir seu papel messiânico de transformação em que o artista se vale de questões fundamentais como:

- 1- A personalidade própria do artista, enquanto criador.
- 2- Os elementos que estão presentes de cada época e da cultura de um povo.
- 3- Os elementos artísticos próprios da arte, puro e eterno.

Este último considera mais importante, sem negar a arte como atividade humana, mas sim como enquanto produto elevado do espírito e assim critica a arte feita apenas como uma atividade de auto-compensação, pois categoriza que a arte é uma atividade espiritual.

Kandinsky estuda profundamente as formas e as cores e os efeitos que possíveis sobre a alma.

Entra em choque com os naturalistas e construtivistas pelo seu modo espiritual da compreensão da arte e ao retornar para a Alemanha, torna-se professor da *Bauhaus*, onde seus ensinamentos se baseavam na análise psíquica das formas e cores elementares, sua teoria de cores permanecia a mesma, mas na teoria sobre formas foi imensamente ampliada com uma análise completa das formas e suas relações.

Rudolf Arnheim (1904-2007) tem por ideia que quando pensamos recorreremos ao uso das imagens uma vez que o pensamento é algo intimamente ligado ao visual, portanto, ligando-se assim a Psicologia da Forma.

Ainda por Arnheim<sup>14</sup>, “A razão psicológica deste fenômeno surpreendente é, primeiro, que, na percepção e pensamentos humanos, a semelhança baseia-se não numa identidade meticulosa, mas na correspondência das características estruturais essenciais; segundo, que uma mente pura entende espontaneamente qualquer objeto dado conforme as leis do seu contexto”.

Quem esculpe, pinta, escreve, compõe e dança, pensa com os sentidos.

A *Psicologia da Forma* refere-se ao modo de configurar, de dar a forma, *Gestalt*, onde a forma e configuração é um dos seus atributos e se fundamenta na pregnância da forma, onde o importante é perceber a forma por ela mesma.

---

<sup>14</sup> Ibid. p.91 e 131.

### 2.3- A SIGNIFICÂNCIA DA FORMA

Toda obra de arte possui uma significância e nos provoca e produz uma emoção diferente, visto que se torna uma experiência pessoal e singular diante destes objetos de arte. Sendo uma palavra latina, adotada em muitas outras línguas modernas, quem sabe seja este motivo seja esta palavra forma<sup>15</sup> tão persistente como ambígua.

A isto, podemos chamar de experiência estética. Mas, em que se distingue uma obra de arte e como poderíamos classificar e justificar?

Imaginamos que em toda essa diversidade classificatória a mais plausível seria a significância que cada obra de arte possui para cada espectador.

O artista ao valer-se da faculdade, da capacidade de dominar a matéria, concretiza então uma ideia, um projeto e então surge a obra que se relaciona com o seu sentir, torna-se então de fundamental importância para o artista o desenvolvimento do seu pensar e sentir, a além da apuração do olhar para além da visão.

Isto é um processo intuitivo, o processo de criação está intimamente ligado aos nossos sentimentos e sensibilidades.

Segundo Fayga Ostrower (1920-2001), define a palavra sensibilidade baseada numa disposição elementar, num permanente estado de excitabilidade sensorial, a sensibilidade é uma porta de entrada das sensações. Representa uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós.

A comunicação não se resume tão somente nas palavras, tão pouco, é o único modo simbólico de comunicação.

A capacidade humana de ordenar para se comunicar a podemos fazê-la através de formas onde por fim esta forma comunica a expressão subjetiva, portanto criar é sempre um ato de ordenação e comunicação.

É através do trabalho que o artista, elabora o seu potencial criador. Sem o trabalho, o sentimento, o pensamento e a elaboração não existiriam o fazer

---

<sup>15</sup> GONZÁLEZ-MENEZES, Consuelo de La Cuadra - **Forma e Matéria**. In: Conceptos fundamentales Del lenguaje escultórico. Madrid: Ediciones Akal, 2006. p. 37.

artístico, responsável pelas muitas maneiras em todas as áreas do comportamento criativo do ser humano.

O homem produz arte para escapar da solidão, pois deseja transcendê-la, sente necessidade de se comunicar e revelar o que passa em sua mente.

Pensar e fazer anda junto, se determinando e se diferenciando pelas propostas materiais de cada área de trabalho e de acordo com a materialidade, uma vez que está nela, na materialidade<sup>16</sup>, o início das possibilidades abrangentes de ação e possibilidades específicas.

Assim imaginar e sentir, são um pensar específico sobre um fazer concreto. Isto nos remete a materialidade, pensar torna-se um fazer real através da concretização da matéria. Esses pensamentos envolvem uma gama de significados, que são valores específicos para cada artista e para cada época.

A materialidade não é apenas um objeto físico, palpável, mesmo a matéria sendo, sendo então considerada num plano mais simbólico dentro das ordenações do pensamento para haver a comunicação da obra de arte, a matéria então nos devolve este sentido. Estas são as potencialidades da matéria, assim como do artista, portanto, estes experimentos criativos de formas e meios se traduzem numa ordenação maior da matéria e do artista.

Sobre a elaboração da materialidade Fayga<sup>17</sup> afirma: É esta a dificuldade, imaginar o imaginar, imaginar as formas específicas em que se imagina. Lidamos com todo um sistema de signos que são referidos a uma matéria específica.

## **2.4- O Espaço Escultórico**

Pensar escultura é sair da zona de conforto do ponto de vista tradicional para ir além e assim poder perceber a evolução dos elementos que compõem a escultura no século XX de maneiras consideráveis.

Não é fácil responder a questão sobre o que vem a ser espaço, de maneira abrangente o espaço é uma extensão que une vários pontos de vista.

O Espaço que ao longo do tempo modificou-se quer pela ciência, quer pela filosofia.

---

<sup>16</sup> OSTROWER, Fayga – **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Editora Vozes, 1991. p.34.

<sup>17</sup> Ibid. p.35.

Vários são os elementos que abordam a escultura.

### 1- Espaço interior e exterior

No século vinte os cubistas foram os primeiros a se inquietarem com a forma fechada e pesada, intencionando mostrar espaços diversos antes inacessíveis, onde o interior se modifica e inova-se e o exterior, onde o côncavo e o convexo se equilibram, assim utilizam-se num jogo harmônico, as transparências, linhas e planos em substituição de formas sólidas, rompendo com leis anteriores e desenvolvendo uma forma esquemática.

Esta é uma época em que se modificou a forma escultórica, seguindo de novos conceitos e abrindo novos caminhos de investigações da forma e do espaço.

Neste sentido de reducionismo dos elementos no espaço podem nos remeter ao Suprematismo, onde as formas euclidianas de cores saturadas e o da austeridade das formas planas, como o quadrado, o retângulo, as linhas, o círculo, numa quase sagrada geometria, se organizam harmonicamente para representar a superioridade absoluta da emoção pura. Neste caso a sensação, o inconsciente representa a arte não objetiva.

A utilização destes elementos geométricos na arte abstrata a princípio colocada num espaço ilimitado pictórico em que a moldura não é o limite para a tela. Mais adiante, o reducionismo se aplicou também aos modelos escultóricos de gesso num jogo de volumes e projetos utópicos arquitetônicos, derivando da pintura para as artes concretas.

Assim, partimos para o Construtivismo Russo<sup>18</sup> de arte abstrata que avança nas ideias e abdica toda referência figurativa, em 1925 Kasimir Malevich, (1878-1935) **[Fig. 02]**, criou uma sistematização teórica, defendendo uma arte pura com pura visualização plástica, sem imitar a natureza apenas fazendo alusão e ilusão através de luzes e cores o que diferencia do impressionismo, assim Malevich defendia outra maneira de ver o mundo, como se talvez uma quarta dimensão, representando um mundo não objetivo referindo-se a uma ordem superior de relação entre os fenômenos, corrente filosófica (Fenomenologia) que exerceu grande influência na metade do século XX, por Edmund Gustav Albrecht Husserl, (1859-1938) tenta, sobretudo

---

<sup>18</sup> KRAUSS, Rosalind E. – **Caminhos da Escultura Moderna**. Brasil: Ed. Martins Fontes, 1998. p. 71

indagar o que expressa algo dinâmico e tudo que é percebido pelos sentidos ou pela consciência.

Já para Immanuel Kant, (1724-1804), fundador da filosofia crítica, fenômeno é o que não pertence ao objeto em si mesmo, ou seja, o “meu” ver está determinado por categorias que estão no sujeito como causa, não sabendo o que as coisas são em si próprias, mas apenas como elas aparecem para “mim”.

Husserl que pensa diferente de Kant, afirma que a fenomenologia indicava aquilo que parece ou se manifesta em si mesmo em sua exata essência, porém, para tanto, dentro de uma reflexão filosófica e não uma manifestação natural da coisa.

Segundo o dicionário de Nicola Abbagnano<sup>19</sup>, (1901-1990), diz que: A aparência pura e simples ou fato puro e simples, considerada ou não como manifesto da realidade ou fato real.

- 1- Objeto do conhecimento humano, delimitado pela relação com o homem, Kant.
- 2- Revelação do objeto em si, Husserl, que parte do princípio que a fenomenologia está na relação entre o sujeito e o objeto, ou seja, como se constitui o conhecimento na modernidade, através de três pontos de vista, que são:
  - 2.1- O *Realismo*, onde os objetos em si são apreendidos pelos sentidos e depois registrado pelo intelecto e que a representação que fazemos das coisas está subordinada aos objetos em si próprios, para os realistas.
  - 2.2- O *Idealismo*, que tem como princípio o sujeito, a mente, as ideias, para a reconstituição de acordo entre a mente e as coisas, um acordo ou correspondência entre a análise das ideias que fazem chegar a certa conformidade entre ideias e coisas.
  - 2.3- *Filosofia de Kant* que institui um meio termo entre o Realismo e o Idealismo. Introduzindo a ideia de fenômeno que expressa o sentido da realidade não como ela poderia ser em si mesma, pois isso não sabemos, mas

---

<sup>19</sup> ABBAGNANO, Nicola – **Dicionário de Filosofia**. Brasil: Ed. Martins Fontes. 2007. p. 511.

tal como ela aparece à nós. Não há objeto sem comprometimento com o sujeito, há sim entre eles, uma mútua relação.

Husserl é contrário à Kant e todas as suas teorias, pois percebe um desequilíbrio no tocante ao sujeito e objeto, entre a consciência e as coisas. Para Husserl, as coisas perderiam sua realidade e autonomia na maneira de serem percebidas e compreendidas. Portanto, propõe um método que torne a nossa relação com as coisas, objetos, de modo mais autêntico, recuperando a realidade do mundo e das coisas.

Porém, para que isso aconteça, necessitamos distanciar a consciência, como sujeito do conhecimento, do naturalismo depositado na consciência, depois reatar o modo pelo qual a consciência se vincula às coisas, na tentativa de purificar sujeito e objeto.

Faz-se então necessário o equilíbrio entre as instâncias subjetivas e objetivas.

Quando falamos de consciência, percebemos que ter consciência é ter consciência de algo e isto já nos define que não se pode ter consciência fora da relação com as coisas.

Pois, uma não se opõe a outra. Consciência é um movimento do olhar é o ato de ver e de perceber.

Este modo de relação entre consciência e objeto chama-se *intencionalidade*, palavra que utiliza um sentido muito próprio, que é o modo de como se vê as coisas e de ter intenção. Quando temos consciência de alguma coisa não significa que esta coisa se tornou “minha”, mas sim que “estou” consciente na medida em que ela está fora de mim, portanto, há uma compreensão do interior e exterior.

Para Husserl, diferentemente de Kant, não existe esse modo rígido, pois para ele, o conhecimento da exterioridade não abdica de sua interioridade.

Partindo da herança do Cubismo e do Construtivismo, outra vertente de escultores da *Arte Minimal* explica **[Fig. 03]**, reclama e preocupa-se com uma maior participação do espectador.

Esta vertente da *Arte Minimal*, rompe os limites da escultura, desprezando o centro da obra e defende o reencontro com as estruturas primárias, buscando ordem e clareza estética.

Para esta vertente Minimalista, o espaço é o mais importante já que os componentes periféricos dão forma à própria obra.

Os artistas deste grupo produzem suas obras geralmente de modo industrial e com elementos pré-fabricados e de formato geométrico os quais se repete em intervalos constantes, outra preocupação seria o tamanho da obra em relação ao espectador e sua percepção visual.

Na medida em que as obras minimalistas despertarem o observador – através da sua forma, das suas superfícies e do seu posicionamento – para as contingências da localização e para a variabilidade da perspectiva, elas começarão a implicar uma espécie diferente de observador.<sup>20</sup>

### 3- Escultura habitada

Este é um passo posterior em relação de apenas espaço, pois o espectador<sup>21</sup> já absorve e reage em relação à obra. E quebra o limite e a linha divisória entre a arquitetura e a escultura, podemos então tomar como exemplo, Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier) (1887-1917) **[Fig. 04]**, um arquiteto que abriu caminho e revolucionou a arquitetura introduzindo a escultura habitável, com sua obra *Notre-Dame-du-Haut*, (1951) (Romchamp), um dos mais importantes arquitetos modernistas do século vinte, com seus edifícios modulares e monumentais. Abrindo um novo campo, o da escultura arquitetônica. Para Elena González, *Podría decirse que esta arquitectura pretende ser escultura, uma escultura cuja luz descubre um espacio interior que recorrer.*

### 4- Arte e Natureza

É outro elemento importante, pois, rompe limites e conquista novos espaços, não há neste sentido diferença entre arte pública ou privada. Pois, algumas destas obras podem até serem despercebidas, porém outras modificam a paisagem ao seu redor de maneira marcante.

---

<sup>20</sup> BATCHELOR, David – **Minimalismo**. Lisboa: Editorial Presença, 2000. p.25.

<sup>21</sup> GONZÁLES, Elena Blanch – **Espacio**. In: Conceptos fundamentales Del lenguaje escultórico. Madrid: Ediciones Akal, 2006. p. 22.

O escultor ao posicionar sua obra na paisagem, integrando e harmonizando a escultura com o ambiente, este ambiente, adquire grande importância, pois ao final, este ambiente fará parte do produto escultórico.

Muitas destas obras que somam natureza e escultura foram inspiradas em *Stonehenge* [Fig. 05], um alinhamento megalítico, pré-histórico, de traçado simples, mas que nos remete a profunda reflexão sobre o homem e a natureza, nos convidando a esta possibilidade de união e harmonia. Localizado no condado de Wiltshire, Inglaterra.

Com as diversas possibilidades e recursos tecnológicos, como vídeos, fotografias, mapas, desenhos, computadores e etc., é que se pode chegar a atender um maior número de pessoas, pois nem toda gente pode ir pessoalmente até determinados locais para observar de perto estas obras.

## 5- Espaço Real e Espaço Virtual – Dimensão Espaço Temporal

Ao darmos uma volta em torno de uma escultura<sup>22</sup> para melhor a percebermos, estamos falando de espaço, movimento e tempo de visão.

Tomemos como exemplo a obra de Robert Morris (1734-1806) [Fig. 06], *O Observatório*, (1971), obra esta localizada em Amere, Holanda. Moris, com consideráveis contribuições para o desenvolvimento da *Performance Art*, *Land Art*, a arte do processo de circulação e instalação de arte. Morris tinha desejo que esta obra para além do *site* pudesse ser fisicamente visitada e experienciada. Tomando como referência *Stonehenge*. *O Observatório* de Moris é um grande projeto através do qual pensar e experimentar os sentidos através da acústica, do eco, especialmente mais forte que o comum e do espaço ao por ela caminhar, além de identificar os solstícios e equinócios.

## 6- Espaço Vazio

Neste aspecto, não há nada de inovador, consiste em um espaço no caso, a galeria de arte, totalmente vazia<sup>23</sup> com paredes brancas. Em 1957, o artista Yves Klein (1928-1962) [Fig. 07], realizou sua obra, *Estado da matéria prima da sensibilidade pictórica estabilizada*, conhecida popularmente como *El*

---

<sup>22</sup> Ibid.p. 29.

<sup>23</sup> Ibid. p. 31

Vazio. E os minimalistas dos anos sessenta que apresentavam espaços vazios que se transformavam com a mediação da luz, utilizando tubos de neon estruturando o espaço e sua limitação.

Considerados *esculturas da ausência*, onde presente se faz apenas o vazio, o silêncio e o próprio ambiente sem materiais.

Outro elemento para compreensão do vazio é o que está na ideia de ocultação, pois procura instigar o espectador, causando-lhe sentimentos diversos, como indiferença e indignação diante das dificuldades.

## **7- Transformação do Espaço escultórico**

Em fins dos anos sessenta, dois artistas Gilbert & George (1943) e (1942), respectivamente **[Fig. 08]**, desenvolveram uma arte conceitual<sup>24</sup>, famosas principalmente pelo exercício de esculturas vivas, transformando-se em esculturas vivas.

Também realizam obras pictóricas, colagens e fotomontagens, onde muitas vezes se representam a si mesmos, abordando temas como o sexo, questões raciais, a morte, a SIDA, a religião ou a política, criticando o governo britânico e o poder estabelecido.

Neste mesmo sentido, Orlan<sup>25</sup> (1947) **[Fig. 09]**, uma artista contemporânea que acrescentou mais um passo a este exercício de escultura viva, pois incomodada por ser só escultora, se transforma fisicamente em escultura, submetendo-se a várias cirurgias plásticas com objetivo de plasmar sua pele com ícones da própria cultura em seu corpo.

Assim, televisionou suas cirurgias causando grande impacto midiático, oferecendo ao espectador uma coautoria, sem precedentes na história da arte, fazendo com que o observador não se mantenha passivo.

Outro elemento também do espaço escultórico é o recurso tecnológico virtual, mudando drasticamente a relação estabelecida com o espectador dando-lhe a possibilidades de interação e diálogo com a obra ao assumir a experiência pessoal da obra, sendo a própria escultura e sendo o outro.

---

<sup>24</sup> Ibid. p. 34.

<sup>25</sup> Ibid. p. 35.

## Síntese da evolução do conceito de espaço escultórico

Período	Conceito de espaço	Cultura	Valor	Formas	Objetivo
Impressionistas	Empregam na escultura recursos da pintura como a cor, tratamento de luzes e sombra	Rodin cria espaços escultóricos com fortes contrastes de luz e sombra criados por meio de superfícies e volumes	Inicia o caminho da abstração	Forma e modelos acrescentando bases às esculturas expressionistas e cubistas	Revolução no modo de conceber o espaço da escultura
Expressionistas	Espaços distorcidos e estilizados	Início da abertura da forma	Valor subjetivo	Rompe com as formas fechadas e os estilos do passado	Captar as emoções dos artistas

### 3- ASPECTOS DO DESENHO

O conceito de desenho<sup>26</sup> é aplicado nas artes e em diversas disciplinas criativas.

O desenho é o processo mental na busca de uma solução e da representação gráfica para expressar o pensamento.

O desenho nasce da materialização de um gesto efêmero que assim ganha permanência enquanto registro. O gesto, inscrito num suporte dá conta do primeiro encontro do homem com a arte.<sup>27</sup>

O desenho é um apoio para a produção artística bidimensional através de materiais diversos, onde o movimento do ponto, linha e formas se fazem necessários para o ato de desenhar.

*Aunque no todos los artistas y diseñadores han realizado dibujos, muchos han encontrado que éstos ayudan a la elaboración de las ideas del mismo modo que los pensamientos se pueden clarificar cuando se escriben.*<sup>28</sup>

O desenho passou por diversas mudanças de materiais, desde os seus primeiros registros, até o surgimento da pena, da caneta esferográfica substituindo a pedra e o osso, até o desenho na arte gráfica produzido pelo computador.

<sup>26</sup> PEREIRA, José Fernandes – **Arte Teoria**. Revista do Mestrado em Teoria da Arte, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa: FBAUL, 2002. nº 3. p. 48 a 60.

<sup>27</sup> PEREIRA, Tereza – **O Traço Primordial ou o Desenho como Revelação**. In: Arte e Teoria. Revista do Mestrado em Teorias da Arte da faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa: FBAUL, 2002. nº3. p. 88.

<sup>28</sup> LAMBERT, Susan; BLUME, Hermann – **El Dibujo Técnica y Utilidad: Una introducción a La percepción Del dibujo**. Madrid: editora, 1985. p. 77.

A palavra desenho é de origem italiana, *desegno*, palavra que surgiu por volta dos anos mil e quatrocentos. Utilizada também em outras línguas, tais como, *dessein*, em francês, *diseño*, em espanhol, *design*, em inglês e o nosso desenho.

O desenho é uma manifestação espiritual tão antiga quanto à existência do homem. O desenho é feito a partir de gestos controlados pela mão num registro complexo da abstração, impossível existir quem nunca de alguma forma não desenhou.

O desenho existe antes mesmo da consolidação da linguagem verbal ou mesmo como uma complementação, o desenho é um precursor da linguagem escrita.

O desenho acompanhou o homem durante todo o seu desenvolvimento, desde a pré-história com as suas pinturas rupestres, atravessando os tempos e ainda hoje consegue surpreender a quem os observa.

Na antiguidade os povos desenvolveram sistemas diferentes no desenho, com significados próprios.

No Egito o desenho estava ligado direta ou indiretamente à vida religiosa daquele povo. Grande parte de suas pinturas que eram figuras em perfil, pois não trabalhavam com a tridimensionalidade e estes desenhos se acompanhavam de textos hieróglifos (palavras e expressões representadas por desenho).

Os egípcios conheciam e trabalhavam bem a técnica em ouro em suas esculturas de faraós, que representavam deuses e deusas da religião politeísta.

Na Mesopotâmia, do grego, (entre rios), (Rios Tigre e Eufrates), a arte também estava subordinada ao Estado e a religião, é notável a habilidade no desenho geométrico deste povo nos vasos, sendo também a arquitetura uma das artes mais desenvolvidas embora não mais que a egípcia.

Destacando-se as portas das muralhas construídas por *Nabucodonosor* [Fig. 10], dedicadas às divindades e ornamentadas com grandes figuras em relevo.

Para a escultura e pintura, sua função era meramente decorativa, pobre e de baixo relevo.

As imagens sofriam rígido processo de distorção, pois, a cabeça e os pés sempre de perfil e busto frontal **[Fig. 11]**. Na Mesopotâmia, o desenho foi precursor da cartografia criando representações na terra e rotas, todavia foram os romanos quem de fato deram uma conotação funcional voltada para uma questão político-mercadológico.

Vários são os suportes utilizados para a execução do desenho. Na Índia, utilizava-se de folhas de palmeiras, os esquimós, utilizavam osso de baleia e dentes de foca, na China, escrevia em conchas e cascos de tartarugas, mais tarde o que mais se aproximava do papel era o papiro e o pergaminho, sendo este último mais resistente, tratava-se de pele de animal (carneiro, bezerro, cabra), porém seu custo era elevado.

No continente americano foi encontrado um bloco de pedra de Cascajal (Vera Cruz) **[Fig. 12]**, pesando doze quilos, com trinta e seis centímetros de comprimento, vinte e um centímetros de altura e 13 centímetros de largura, descoberto no México, podendo ser o mais antigo registro da existência da comunicação escrita nas Américas.

Este bloco é composto por sessenta e dois sinais que vinte oito deles são desenhos distintos.

Na Grécia antiga onde a cultura e a *arte minoica*, que surgiu na época do bronze, (3000 – 1, 100 a.c), na ilha de Creta e em regiões do Egeu e Mediterrâneo.

Onde os desenhos **[Fig. 13]**, de touros e imagens abstratas, símbolos marinhos e animais ilustram a cerâmica, estão também nas pinturas dos murais e de cores fortes e diversas, onde a arte é apresentada na forma que mais se aproxima da realidade e do equilíbrio; na pintura a perspectiva é a mais intensa e na escultura de mármore ou bronze, percebe-se a harmonia e realidade.

Na arte romana **[Fig. 14]**, sobre influência dos etruscos, seguiu modelos artísticos e culturais dos gregos chegando até a copiar suas estátuas.

A pintura mural, em homenagem aos imperadores romanos recorre ao efeito tridimensional.

A arte bizantina **[Fig. 15]** aparece com forte influência grega. Destacando-se as pinturas murais, os manuscritos, os ícones religiosos e os mosaicos de cores fortes e brilhantes, tudo isto com profundo caráter religioso.

Livros sobre a matemática, astronomia e medicina dos Maias e dos Astecas eram guardados em cascas da árvore *Tonalamat*.

O papel é uma palavra que se originou do Latim, *papyrus*, originário da medula de seus caules que eram empregadas para um suporte, esse vegetal chamava-se *Cepareas* (*cyperus papyrus*) utilizados pelos egípcios a mais de dois mil e quatrocentos anos antes de Cristo.

Contudo o papel que utilizamos até hoje foi inventado pelos chineses, a partir da fibra do bambu e da seda, por Tsau-Lum cento e vinte três antes de Cristo, ele era ministro da agricultura.

O papel e sua técnica foram disseminados por diversos países, Coréia, Japão, Turquia, Síria, Norte de África, chegando até a Europa pela Península Ibérica, Arábia, Espanha, Alemanha, Itália.

Ao fim do século XVIII, o processo de fabricação era totalmente artesanal, com a indústria se conseguia reproduzir mais de uma folha de modo contínuo.

Para o papel existem diversos processos de conservação, durabilidade assim como diversas causas de deteriorização, como temperatura inadequada, modo de armazenamento, luz, solventes e etc.

Para além da habilidade de desenhar, existem também os aspectos teóricos.

O desenho para ser produzido necessita de um suporte, do papel ou outra superfície qualquer.

O desenho é o ponto de partida para a pintura e para a escultura, são vários os elementos utilizados para o desenho, o lápis, a caneta, os pastéis, os gizes, o carvão, o lápis cera, o nanquim, etc.

*A partir del uso que el artista hace dibujo como medio para visualizar el pensamiento, se originó la idea de que los dibujos eran obras íntimas que aportaban conclusiones sobre el proceso de creación del artista.*<sup>29</sup>

Sendo o papel a superfície mais comum, existem diversas formas e texturas a serem trabalhadas, atualmente desenha-se também com o a ferramenta do computador na produção de diversos estilos e formas de desenho.

---

<sup>29</sup> LAMBERT, Susan; BLUME, Hermann – **El Dibujo Técnica y Utilidad: Una introducción a La percepción Del dibujo**. Madrid. 1985. p. 109.

O desenho é uma habilidade humana natural ainda despertada na infância [Fig. 16], permitindo expressar seus primeiros rabiscos e garatujas num movimento espontâneo mesmo antes de aprender a escrever, movimento este, de projeção do mundo afetivo infantil.

De facto, esta técnica essencial e primária, baseada nos processos da visão, encontra meios e matizes para às mais variadas exigências.<sup>30</sup>

Na concepção de Piaget (1896-1980), a criança desenha sua apreensão do objeto real num jogo simbólico. A criança desenha sua imagem mental construindo a realidade conceituada e não material, segundo Vigotsky (1896-1934).

Há três níveis do desenvolvimento do desenho entre as pessoas.

O primeiro são aqueles que constroem de forma espontânea suas imagens sem a preocupação do aperfeiçoamento desta habilidade.

O segundo, os que se superam em seus limites e conquistam o domínio do traço, através da observação e curiosidade didática, pesquisando em livros e experimentando ao fazer uso deste exercício do ato de desenhar.

O terceiro, são os que mediante a uma formação acadêmica, exercem essa prática objetivamente.

O desenhista não necessariamente copia a natureza em sua perfeição, mas poderá transitar pela abstração que habita a imaginação humana.

O desenho será a marca mais “autêntica” dessa dimensão criativa, assumindo-se assim como uma espécie de caligrafia interior, um registro de um mundo pulsional, perdendo ou recusando o seu caráter preparatório e iniciático para ser encarado como obra final.<sup>31</sup>

Portanto o desenho poderá apresentar duas formas, a figurativa na reprodução da aparência da realidade, tanto naturais como imaginárias, através da observação e da memória ou da criação. O desenho também pode ter sua representação não figurativa como através das formas orgânicas (da natureza) geométricas (na composição de linhas, planos e ou sólido geométricos).

---

<sup>30</sup> MASSIRONI, Manfredo – **Ver pelo Desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos**. Lisboa: edições 70, 1982. p.2.

<sup>31</sup> PEREIRA, Tereza – **O Traço Primordial ou o Desenho como Revelação**. In: Arte e Teoria. Revista do Mestrado em Teorias da Arte da faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa: FBAUL, nº3. p. 89.

O desenho possui também outros três pontos de vista.<sup>32</sup>

O *Desenho de Observação*- em sua maioria figurativa, através da observação de modelos, acrescentado forma, textura, iluminação, cor e etc. os medindo visualmente à distância ou com cálculos mentais através de uma observação direta.

O *Desenho de Memória*- representando elementos de uma realidade antes percebida.

O *Desenho de Criação*- Este original, puramente inventivo, criativo, abstrato ou combinado com outras formas preexistente.

Porém, há ainda alguns fatores que também são indispensáveis na elaboração do desenho.

A habilidade, a partir de um cálculo visual mental de proporções, altura, largura e profundidade, que são analisados de modo espontâneo e também de outro modo mais complexo com o uso de instrumentos para medir direta ou a certa distância.

Um segundo fator importante é o conhecimento da perspectiva, este que pretende dar aparência correta de volume, profundidade de ambiente ou paisagem na busca de reproduzir a tridimensionalidade de uma realidade.

Um terceiro ponto de vista está na habilidade gráfica, de luz e sombra, onde é possível reproduzir as texturas, atmosfera e clima do desenho trabalhando o todo visível do desenho.

O quarto ponto está no espaço compositivo, devendo harmonizar estas formas, o enquadramento, o equilíbrio, a unidade e o espaço compositivo.

O quinto ponto de vista são as técnicas empregadas no desenho, o grafite, que se responsabiliza pelo esfumado, a tinta da técnica de bico de pena e suas possibilidades e o pincel que permite um aspecto mais espontâneo.

Para a representação do desenho, existem três etapas:

O *Esboço*- linhas traçadas na construção e a ideia na elaboração de esquema gráfico para um objeto final, além do espaço para a composição final.

O *Delineamento*- dando ao desenho maior clareza e nitidez e por fim;

---

<sup>32</sup> JUVENIL, Antonio – Sobre Arte, aspectos teóricos. [Em linha].[http://www.sobrearte.com.br/desenho/002\\_habilidade\\_para\\_o\\_desenho.php](http://www.sobrearte.com.br/desenho/002_habilidade_para_o_desenho.php)

A *Arte Final*- finalizando a imagem com o uso da técnica gráfica escolhida.

### 3.1- A ESSÊNCIA DA OBRA DE ARTE

A essência<sup>33</sup> é o que origina algo, algo tal como é e a essência de uma obra de arte que estão na origem do que ela é despontando-se através da representação e através de quem a manipula, o artista. A origem da obra de arte e, portanto sua essência está e é parte do artista.

Qualquer que seja a resposta, a pergunta pela origem da obra de arte converte-se em pergunta pela essência da arte.

Há uma questão em saber sobre o que é de fato a obra de arte e o artista, a arte pode ser apenas uma palavra que nos remete a uma ideia de necessidade de representação efetiva.

Seja como for a origem da arte pressupõe estar em sua essência, porém uma questão que devemos deixar em aberto por tentarmos encontrar sua origem, sua essência, é aonde a arte realmente se efetiva. A obra de arte é experienciada a partir de sua essência e para tanto devemos apreendê-la.

Para percorrermos a essência da obra de arte, enfrentamos questões circulares e até ilusórias quando elencamos suas características e dedução de conceitos elevados e para percorrer este círculo é aceitar o fazer diante do pensamento, pensar e fazer, num interminável circuito isolado e contínuo.

Para percebermos a obra, surge outra questão, que é como ela é. Todos nós a podemos conhecer sejam elas de que materialidade e espaços forem, estejam onde estiverem, são “coisas” que se encontram em diversos lugares, porém viver sua esteticidade é importante, não devendo ser despercebida e nem podemos ser rudes diante de sua materialidade, pois é onde o circuito acontece, a pedra está na escultura, como a escultura está na pedra, porém vai para além da coisa material que é aonde se constitui a obra de arte.

A obra torna-se um manifesto, uma alegoria, um símbolo que a caracteriza, tornando-se um suporte sobre o qual repousa a essência da obra de arte.

---

<sup>33</sup> HEIDEGGER, Martin – **A Origem da Obra de Arte**. São Paulo: Edições 70. 2014. p. 10 a 12.

Podemos esclarecer mais uma vez o que seria a “coisa”, se a obra de arte é então algo outro e nunca uma coisa. O ser coisa é tudo o que existe. Todo ser inanimado, animado, real ou aparente, podendo “coisa” ser tudo e nada, diante disto a obra de arte também pode ser considerada uma coisa? De qualquer maneira relutamos a chamar de coisa em determinadas situações. Há vários sentidos para determinarmos coisa, que podem ser puras assim como o ser.

Quando o artista traz a perduração na obra de arte é quando coloca o seu ser nela, assim a essência da arte é pôr-se em obra a verdade do ser, e esta concordância do ser como essência da verdade é, pois esta verdade também que se pôs em obra para assim sê-la. A essência da obra pertence ao acontecer esta verdade.

Assim, o artista ao conceber a obra de arte tenciona capturar a essência do ser, busca sua particularidade incomum, criando um ser cujas características transcendem sua fisicalidade, diferenciando a obra de arte de um objeto utilitário qualquer, ainda que possa manter relação com um ponto referencial, tornando-se irrelevante o grau de representatividade em relação a este referencial.

Para a essência da arte, sua linguagem não é apenas uma demonstração no sentido de conexão de ideias ou argumentação lógica, não se limitando apenas a função de se comunicar, para tanto o artista metacorporiza<sup>34</sup> multiplicando os sentidos.

A corporeidade para o escultor é muito ampla ao decompor e compor a obra de arte perpassa por três etapas, a primeira a organização dos materiais a serem trabalhados e sua dimensão no espaço e no tempo, em segundo lugar dinamizar variações agenciando a metacorporeidade e por fim, alinhar e sintetizar a obra de arte a colocando em relação a outras corporeidades.

De qualquer modo sua criação de certo modo não deixa de se exprimir como metacorporificação que se por sua vez cria e constrói uma nova realidade nas suas infinitas possibilidades ultrapassando seus próprios limites.

---

<sup>34</sup> CHIH, Chiu Yi; LUZIANO, Israel – **Metacorporeidade e escultura**. [Em linha]. HTTP/WWW. Aerteref.com/gente-de-arte/texto-metacorporeidade-e-escultura-por-loz-2962-studio/

Assim a essência da obra e arte parte primeiramente da *intencionalidade* a colocando diante de sua realidade. Se por um lado a torna autônoma, por outro se excede a ela mesma na medida em que se propagam para além de si próprias. Esta excedência para o artista é possível graças à atividade e participação de outras formas onde o próprio artista descentraliza sua própria obra.

Para tanto, o artista na essência de sua obra cria inúmeras materialidades que se conectam com a intenção de produzir sentidos, costurando as ideias e o fazer, projetando assim, a essência da arte e do artista num vasto campo de significados e formas. Portanto, na obra, não é uma reprodução do ente singular que de cada vez está aí presente que se trata, mas sim da reprodução da essência<sup>35</sup> geral das coisas.

### 3.2- O ESTUDO DA LINHA

Sobre o *delineamento*, Gaurico (1482-1530), nem sempre concebe como contorno, mas refere-se ao todo meio gráfico que define integralmente as formas, assim, como as articulações interiores de uma superfície contínua.<sup>36</sup>

A linha resulta do gesto mais ou menos controlado do desenhista, é a parte gráfica mais elementar para o desenho e esta anotação gráfica seja em que superfície for por ela própria cria uma série de significações carregadas de sentidos em seu simbolismo.

A linha geométrica é um ser invisível. É o rastro do ponto em movimento, portanto, é o seu produto. Nasceu do movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto. Aqui dá-se um salto do estático para o dinâmico.<sup>37</sup>

A forma mais simples e primordial que se presta a contínuas adaptações é o traçado que o homem gravou, como sinal da sua passagem, antes mesmo de ter encontrado o modo de registrar os seus pensamentos com a escrita. É sintomático que esse traçado se chame de linha<sup>38</sup>, ou sinal, ou desenho.

---

<sup>35</sup> HEIDEGGER, Martin – **A Origem da Obra de Arte**. São Paulo: Edições 70, 2014. p. 27.

<sup>36</sup> GAURICO, Pomponio – **Sobre La Escultura**. São Paulo: Editora Akal, 1989. p. 112.

<sup>37</sup> KANDINSKY, Wassily – **Ponto Linha Plano: contribuição para a análise dos elementos picturais**. Lisboa: Edições 70, 1982. p. 61.

<sup>38</sup> MASSIRONI, Manfredo – **Ver pelo Desenho aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos**. Brasil, Edições 70, 1982. p. 142.

A linha nos fornece mudança entre planos, variações tonais limitam fronteiras entre formas e fundo e também pode ser uma representação imaginária. A linha é um indício gráfico pleno de sentido refletindo o que idealiza o desenhista.

A importância da linha para o desenho é fundamental, é através dela que podemos captar a sutileza dos movimentos do desenho e seus efeitos tridimensionais e luminosos, valendo-se o artista da linha enquanto elemento primário para descrever sua intencionalidade gráfica, ao passo que em outros desenhos as linhas parecem deixar que se adivinhassem a ação, a atitude gestual do desenhista tornando possível conferir as intenções plásticas do artista.

Para tanto é necessário perceber a rigorosa observação e compreensão das aparências formais. Uma das consequências importantes da linha é a definição por ela alcançada num espaço “infinito”, onde o desenhista demarca estas fronteiras entre forma e fundo, portanto, este é o papel da linha de contorno.

As linhas de contorno possuem diversas expressões gráficas como: linhas definidas por gestos controlados, linhas de contorno pronunciado (destacado), o estudo das formas e volumes, linhas de espessura variável, linhas de rigor formal e precisa.

Podemos encontrar linha em vários segmentos, na Linha Computacional, representada por vetores e de impressão mecânica (impressoras e plotters). Linhas Objetivas, como para a arquitetura com o recurso tecnológico e de instrumentos objetivando precisão e a Linha Humana, de gesto livre, até por vezes descontrolado, mas que sinalizam e obedecem representando o desejo do artista.

As linhas ainda se ressaltam em mais pontos, como: Linhas Diagramáticas, estas explicam a natureza formal dos objetos, sua estrutura visível ou não e sua relação com os objetos e espaço tridimensional, estabelecer relações de proporções, formas, tangências, etc.

Linhas Estruturais são linhas que definem as variações e direções dos planos que estruturam as formas e representam também as formas orgânicas, como o corpo humano, por exemplo. Assim, constrói-se primeiro, planos

simples que definem os grandes volumes e que depois se subdividem em planos menores até encontrar a forma desejada.

Há ainda mais três fases para a linha

1- A *Linha* como modelo, padrão *Computacional*, que é a representação elementar neste ambiente, podendo gerar círculos, quadrados, elipses, triângulos e até superfícies mais complexas de aparência orgânica. A linha definida por coordenadas são as mais simples, como as retas com ponto de partida e ponto de chegada, já para linha curva, quanto maior for à resolução, mais pontos serão necessários para sua definição, ao contrário da mão humana, geralmente caracterizado pelo conjunto irregular de linhas e de variáveis intensidades, pouco são os artistas que conseguem desenhar uma linha reta sem distorções, seja pela oscilação motora do gesto ou pelas fibras irregulares da superfície desenhada. E estas linhas são expressivamente únicas e irrepetíveis, de características únicas, singular do ser humano, quanto maior for o comprimento da linha maior a dificuldade de controle de gesto gráfico.

2- *Extremidade da Linha* – Estas sofrem alterações formais de acordo com a velocidade gestual do desenhista ou das propriedades dos materiais do desenho.

3- *Texturas da Linha* – Há uma grande variedade de processos técnicos que oportunizam ao desenhista diversas representações expressivas de texturas, este conjunto de sinais gráficos e materiais imita plasticamente texturas como de cimento, veludo, pedra e sensações de opacidade e luz nas suas intensidades. Cabe ao desenhista procurar elementos que enriqueçam a sua obra, pois a textura é de grande importância para o desenho por estarmos a imaginar o toque de sua superfície perceptiva através da visão, para tanto a relação de presença e ausência perceptiva cria um desenho rico e expressivo.

Existem vários tipos de textura, *textura-trama*, que surge a partir do conjunto de linhas e ou pontos, mais ou menos afastados e por vezes cruzados. *Textura-mancha*, estas geradas por manchas uniformes e que preenchem determinada superfície e com graduações tonais. *Textura-superfície*, aquela que simula o efeito visual de luz, sombra e penumbra, na tentativa de imitar fenômenos físicos reais na natureza. *Texturas-plásticas*, resultantes de determinado material artístico escolhido para representar

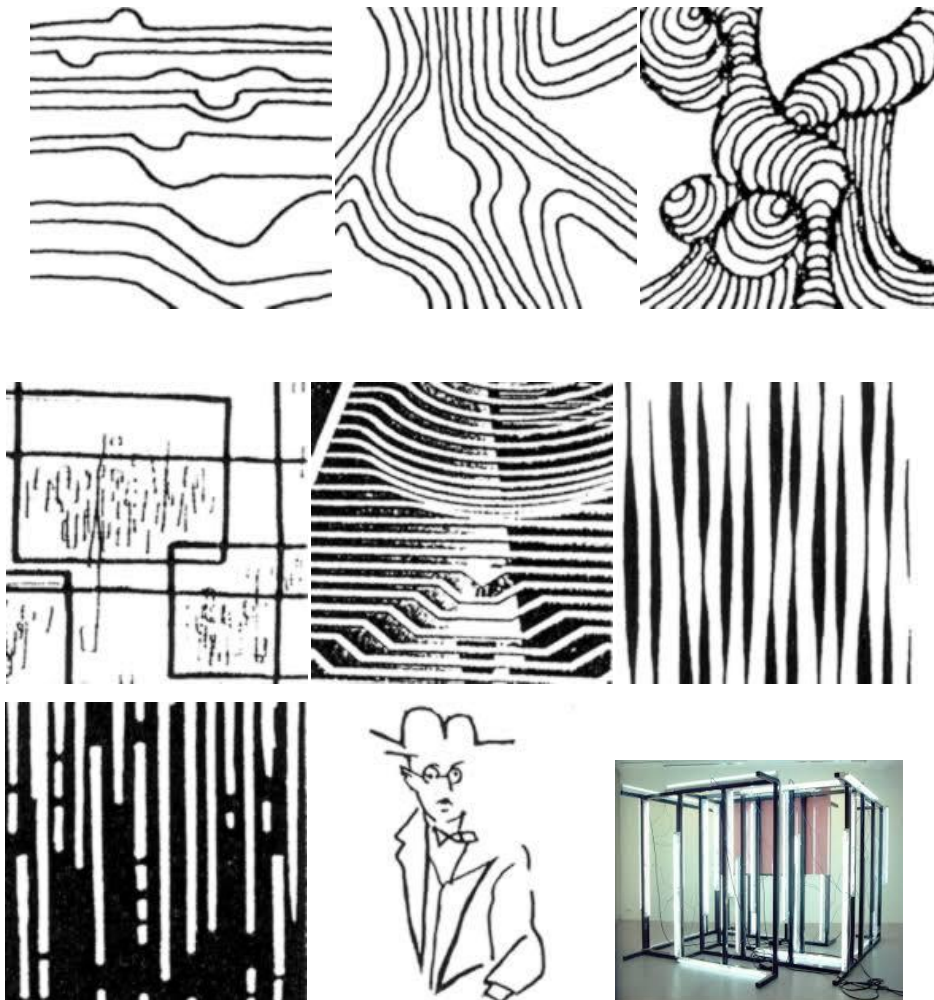
artisticamente. *Texturas-expressivas*, utilizada para a acentuação do contraste visual, efeitos rítmicos destacando a forma e o fundo.

A linha é uma sequência de pontos presente em tudo o que nos cerca. De vários tipos e formas – curta, longa, estreita, larga, colorida ou não, fechada, aberta, reta, sinuosa ou quebrada – está na estrutura das formas, naquilo que percebemos e até na condução comportamental e orientação psicológica do homem. Por isso mesmo atendeu, desde os tempos pré-históricos, às necessidades humanas, quando, através do gesto, o homem transmitia suas mensagens, seus desejos, suas necessidades, ou seja, sua forma de perceber o mundo.

A harmonia de uma *composição* pode, portanto, consistir em várias combinações cujo antagonismo é levado a extremos. Estas oposições podem ter até um caráter discordante e, passar disso, o seu emprego correto longe de ser negativo agirá de uma maneira positiva sobre a composição geral e levará a obra de arte até uma perfeição harmoniosa.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> KANDINSKY, Wassily – **Ponto Linha Plano: contribuição para a análise dos elementos picturais**. Lisboa: Edições 70, 1996. p. 95 e 96.



Podemos chegar à conclusão que em cada segmento linear, cria-se essencialmente uma dimensão no espaço o que torna a linha de fundamental importância para a materialização escultórica.

Paul Klee, (1879-1940) **[Fig. 17]**, seu estilo, grandemente individual, foi influenciado por várias tendências artísticas diferentes, incluindo o expressionismo, cubismo, e surrealismo. Na *Bauhaus*, desenvolveu métodos onde podemos perceber a sistematização do processo criativo, vemos o trabalho em suas aulas com tipos de linhas, perspectiva, com as linhas horizontais e as verticais, o equilíbrio, as estruturas gráficas, a força e a gravidade, o desejo individual, os movimentos (do pião, do pêndulo e da espiral) e os estudos das cores.

Paul Klee, que foi não só uma das maiores figuras da arte contemporânea como um dos seus momentos de maior consciência artística e teórica do possível projectual,<sup>40</sup>

Paul Klee, dizia que a linha é um ponto passeando **[Fig. 18]**.

Regressou a Berna em 1933 e começou a pintar com linhas pretas, grossas, construindo composições simples e ousadas: *Sinais Negros* (1938), *Jogo de Crianças* (1939).

Os estilos e métodos de Paul Klee, que eram muito inventivos o fizeram trabalhar com diversos materiais. Desenhista nato misturou vários elementos em uma só obra, como: tinta a óleo, aquarela, tinta preta, rascunho e etc., combinando com outros materiais como: tela, estopa, musselina, linho, gaze, papel-cartão, limalha, tecido, papéis de parede e papel-jornal assim como: tinta spray, recortes com facas, carimbos e verniz, misturava óleo com aquarela ou aquarela com caneta e tinta indiana, desenvolvendo, portanto, um imenso domínio da cor e tonalidade.

Paul Klee fazia também uso das formas geométricas, letras, números e setas as combinando com pessoas e animais.

Suas obras refletiam um humor seco, com convicções políticas e frequentemente incluía palavras ou notações musicais.

William Hogart, (1697-1764) **[Fig. 19]**, afirma à importância da linha serpentinada, ambos, Paul Klee e William Hogart sentem-se atraído por esta sinuosidade e não pela linha reta a chamando de *Linha da Graça* e afirmando que a beleza estava assegurada a partir do respeito a essa linha e suas curvaturas encontradas na própria natureza.

Alfred Watkins, (1855-1935) **[Fig. 20]**, traz outro aspecto sobre a linha, experimentou uma revelação sobre a paisagem antiga numa aparente harmonia de linhas, dando-lhe o nome de *Linhas de Ley*, que são supostos alinhamentos de diversos lugares geográficos e históricos, como: monumentos megalíticos, cumes, cordilheiras e cursos de água, desenvolvendo teorias sobre esses alinhamentos neolíticos que facilitavam o percurso, persistidos na paisagem ao longo de milênios.

---

<sup>40</sup> FORMAGGIO, Dino – **Arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1973. p. 129.

O escritor John Michell (1724-1793), trabalhou muitos temas sobre astronomia, geologia, óptica e gravitação, revivendo no livro: *The View Over Atlantis*, (1969), este termo *Linhas de Ley*, onde acreditava que a misticidade e espiritualidade existira em toda Grã-Bretanha, visão esta que também foi adotada e aplicada por outros autores à paisagem e em muitos outros lugares do mundo.

Embora estas versões tenham sido criticadas com o argumento que estes pontos foram alinhados aleatoriamente.

No livro *The Old Stranght Track*, Alfred Watkins, trata das linhas retas e que nosso planeta é feito de um sistema próprio e misterioso, que é o que para ele trata a arte e o desenho.

Para Èugene Delacroix (1798-1863) [Fig. 21], deu cor aos sentimentos em suas pinturas e influenciou as primeiras vanguardas, dizia que a beleza vem da linha ondulada para uns, para outros da linha reta e para outros puramente na linha, assim como também a importância da linha invisível, aquela que nos veem à mente.

### 3.3- O DESENHO

O desenho é a representação operacional e prática de uma ideia, de um pensamento, que para além da ideia cumpre um papel de mediador em sua e representação prática, cumprindo também um múltiplo papel em relação ao pensamento escultórico, em sua projeção operativa.

*“A natureza configuradora genérica do Desenho não se pode desvincular de dinâmica mediadora das manifestações do pensamento”.*<sup>41</sup>

*“O desenho é o que torna visível a ideia”.*<sup>42</sup>

Desenhar é trazer à tona o pensamento expressando e organizando graficamente suas ideias. A intenção do desenho é obter uma compreensão de modo organizado sobre sua importância na teoria e na prática do escultor. Existe, pois, uma profunda ligação entre o desenho e todas as artes, objetivamente entre o desenho e a escultura, para tanto, procuramos analisar o significado e importância do pensamento para a escultura através do desenho,

---

<sup>41</sup> SILVA, Ana Maria Moreira da - **De Sansedoni a Vasari o Desenho como Fundamento do Processo Conceptual em Arquitetura**. Lisboa: Coleção Teses Universidade Lusíada Editora, 2010. p.18.

<sup>42</sup> Ibid.p. 18.

entendendo o desenho como fundamental mediador entre a ideia e o projeto escultórico, considerando também que o desenho para além de ser um registro gráfico é um documento único e personalizado no tempo e no espaço histórico e cultural do autor da obra escultórica.

Considerando o desenho base para todas as artes, o desenho é um meio insubstituível do pensar e conseqüentemente representar escultoricamente. O desenho em sua vasta concepção é o meio mais antigo de comunicação, exercício este equivalente à linguagem, mais exatamente, o desenho é uma representação de qualquer coisa real ou imaginária sobre um suporte bidimensional.

Entre a ideia e a realidade o pensar e o fazer, o desenho nos oportuniza estágios preparatórios para a concretização entre a ideia e a realidade, o desenho transversaliza a imaginação, ideia, pensamento, sentidos e o fazer.

O nosso pensamento, o nosso intelecto, as ideias, as imagens reais ou imaginárias, tornam-se concretas através do ato de desenhar, revelando assim a nossa relação com o mundo que nos cerca, com o nosso pensar e com a bagagem intelectual e cultural que carregamos.

As palavras de Vasari (1511-1574), *“o desenho, (...) procedendo de intelecto, retira das coisas um juízo universal, (...) deste conhecimento nasce um certo conceito e forma-se na mente aquela tal coisa, que depois expressa com as mãos se chama desenho, pode concluir-se que esse desenho seja uma expressão e declaração do conceito que se tem no espírito e do que se imagina e fabricou na ideia”*.<sup>43</sup>

O desenho é, portanto uma linguagem universal cujas qualidades são: expressão e comunicação. Os elementos que caracterizam o desenho são:

Diversos materiais caracterizam o desenho: os materiais gráficos, o suporte, o aspecto técnico da sua realização, cuja matéria de expressão é feita da reunião dos sinais gráficos que a constituem. A pulsão da mão, agindo de forma diferente conforme o instrumento utilizado e a concepção directora pode alcançar um efeito material, sensorial e/ou psíquico diferenciado. Além disso, um desenho evidencia também a intervenção de outros factores importantes

---

<sup>43</sup> Ibid. p.23.

como: imagens de memória, esquema memorizado e a interioridade do sujeito operante.<sup>44</sup>

Cada representação é única, pois a representação do desenho caracteriza-se pela relação de fenômenos objetivos e subjetivos. O desenho surge a partir de um desejo até a sua configuração representativa. Os sentimentos do ato de desenhar são: de clarificar, registrar e comunicar, apreender e coletar informações.

Desenhar é trazer em primeira instância o sentimento e experiências que o desenhista possui a partir da observação, sendo o desenho uma fonte interminável de representações.

A partir dos interesses e intenções, o desenho é um ato gestual coordenado sob diversas formas em que registramos em um suporte qualquer o tal gesto, tornando-se então, o desenho um instrumento da ideia para o desenvolvimento da forma.

O desenho é a representação da concepção do espírito, assim como também uma atividade intelectual que serve como instrumento de comunicação.

Existem alguns estágios no ato de desenhar, o primeiro é a ideia, depois a tradução gráfica da ideia e por fim a concretude da ideia geradora.

A autonomia do desenho se dá com a distinção entre a teoria e a prática, por isto, o desenho para o escultor como instrumento de trabalho, vai ganhando força, importância e, portanto se estabelece. O desenho possibilita ao escultor projetar a escultura mesmo longe de onde ela será posta, observando a diferença entre o projeto gráfico e a realização prática, pois o desenho é um projeto de momento para uma pós-execução prática da obra escultórica.

Filarete (1400-1472) afirma que “*é impossível explicar estas coisas do edificar, se não se vê desenhado*”<sup>45</sup> ... e para Leon Battista Alberti(1404-1472) “*O desenho será um traçado rigoroso e uniforme, concebido pela mente*”<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Ibid. p.24.

<sup>45</sup> FILARETE, A.A. - **Libro Sesto**. Milano: Ed Il Polifilo, 1972. p.79 “è impossibile a dare a intendere queste cose dello edificare, se non si vede designato”.

<sup>46</sup> Ibid. p. 79. “ *Il disegno sara um tracciato preciso e uniforme, concepito nella mente*”. Tradução livre a partir de ALBERTI, L. *De Re Aedificatoria*, Ed Il Polifilo, Milano, 1966.

O valor intelectual conferido por Albert e por Filarete é depois teorizado por Vasari (1511-1574) no prefácio da sua obra, *Le Vite de' piu Eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani*, onde teoriza o valor intelectual do desenho por Alberti (1404-1472) e Filarete (1400-1469), onde define o desenho como algo que:

*“...procedendo do intelecto, capta de muitas coisas um entendimento universal, semelhante à forma ou ideia de todas as coisas da natureza... E porque deste conhecimento nasce certo conceito e entendimento que se forma na minha mente aquela tal coisa que depois expressa com as mãos se chama desenho; pode-se concluir que esse desenho não seja mais que ma aparente expressão e declaração do conceito que se tem no espírito, e daquilo que outrem se imaginou na mente e inventou na ideia”*.<sup>47</sup>

Por meio da ideia, do desenho e da técnica na concretude da representação escultórica o desenho conduz a expressão individual do trabalho do escultor.

### 3.4- O DESENHO DE ESCULTORES

A trajetória estética do desenho para os escultores revelam ao longo do tempo as diversas pesquisas, descobertas e influências sofridas pelos artistas, o que nos permite compreender a poética da obra de arte do desenho à escultura.

O amadurecimento da obra de arte, dos conceitos e das ideias que surgem através do desenho, à preocupação da linha, do espaço, da luz, do ambiente, do estudo e principalmente a apreensão do movimento, tudo isto, nos permite perceber e identificar a dimensão da esteticidade do desenho, reconhecer fases, estudos, ideias e amadurecimento do artista. Assim, podemos reconhecer a importância do desenho para a criação escultórica.

---

<sup>47</sup> Ibid.p. 79. *“procedendo dall’ intelletto, cava di molte cose um giudizio universale; simile alla forma ovvero Idea di tutte Le cose della natura... Eperché da questa cognizione nasce um certo concetto e guidizio che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa com le mani si chiama disegno; si può concludere Che Esso disegno altro non sai Che uma aparente espressione e dichiarazione del concetto Che si há nell’ animo, e di quello Che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell’ Idea*. Tradução livre a partir de VASARI, G. *Lé Vite de’ piú Eccellenti Architetti, Pittori, e Scultori Italiani, da Cimabue, insino à Tempi Nostri*. Ed Einaudi, Torino, 1986 (segundo a edição original de 1950).

“A imagem não é uma pintura, mas uma estrutura à volta da qual devemos circular, olhando para ela de todos os lados, espreitando por cima investigando por baixo”.<sup>48</sup>

Para tanto, destacam-se dois aspectos importantes da poética gráfica para os escultores:

- 1- A luz **[Fig. 22]**, como fator de desmaterialização dos corpos e,
- 2- O estudo do dinamismo do corpo humano a partir da representação do movimento.

Sobre a luz, a ideia é de torná-la concreta e sólida e não como algo fluido, vaporoso, esta prática no desenho realiza uma súbita sensação de entendimento e compreensão da percepção, onde o simples traço toma corpo e materializa-se tanto quanto objetos e figuras humanas.

A luz, através do desenho fornece volume e forma aos objetos e seres transformando e integrando-se plasticamente. Não é incomum a prática do desenho para a escultura, ou seja, primeiro a ideia e o seu estudo no papel e do papel para a prática escultórica, possuindo a escultura o mesmo tema do desenho, numa confirmação que o desenho acompanha a constituição e a poética escultórica impressa primeiramente nos desenhos.

A escultura então é herdeira de pesquisas plásticas desenhadas, encontrando assim, através desenho um suporte fértil para a produção escultórica.

A luz está impregnada de um caráter espiritual, para além da natureza, ultrapassam os limites da simples sugestão, menos difusa e fundamental para a constituição dos planos e volumes, a luz passa até mesmo a possuir a qualidade de linha, tornando-se fundamental para a estruturação da obra. Para alguns escultores a luz pode até mesmo representar a própria obra.

O segundo aspecto é sobre o dinamismo do corpo em movimento na obra de muitos artistas do século XX **[Fig. 23]**. O ponto de partida, nas academias de arte é o conhecimento anatômico, em que o aluno estuda e experiência desenhos e estudos anatômicos.

---

<sup>48</sup> LISSITZKY, Lasar. [Em linha]. [HTTP//russianconstructivists.blogspot.pt/2011/03/el-lissitzkys-proun-room.html](http://russianconstructivists.blogspot.pt/2011/03/el-lissitzkys-proun-room.html) “The image is not a painting, but a structure around which we must circle, looking at it from all sides, peering down from above, investigating below.”

Inúmeros artistas passam por esta etapa dentre eles Umberto Boccioni (1882-1916) [Fig. 24], cuja apreensão da figura humana foi exaustivamente estudada através de incontáveis desenhos, embora o período de escultor de Boccioni tenha sido curto, o artista também produziu sessenta pinturas e desenhos, escreveu também o livro *Pintura Escultura Futuristas*, além de numerosos artigos.

Alexander Calder (1898-1976) [Fig. 25], que iniciou sua carreira como pintor, executou também inúmeros desenhos<sup>49</sup>, trabalhou também como desenhador para a *Edison Company*, em Nova Iorque, foi ilustrador<sup>50</sup> *freelance* para a *National Police Gazette*, ilustrações para o tema do filme de Charlie Chaplin, (1889-1977) *A Quimera de Ouro*. Publicando um livro de esboços, *Animal Sketching*, coleção de desenhos feitos no Jardim Zoológico de Nova Iorque.

Além de desenhos conscienciosamente técnicos para a construção de seus móveis, numa combinação de engenho técnico com design inovador, sendo chamado também para desenhar cenários de palco para dança contemporânea, recordando cenários e produções da *Bauhaus*, desenhou joias de formas abstratas e cinéticas, assim como produziu também desenhos feitos em guache, expostos na *Galeria Kootz*.

Amílcar de Castro (1920-2002) confirma que o desenho para ele, tem um sistema racional de determinação de linhas e que o desenho continuava absolutamente responsável em definir a escultura [Fig. 26]. Os “desenhos” Têm na absoluta exterioridade o elemento comum com a obra escultórica.<sup>51</sup>

Ao observar as esculturas de Amílcar de Castro, nelas se evidenciam o quanto o desenho está presente o quanto o desenho lhes dão forma e o quanto o desenho habita o seu espírito dando-lhe corpo, percebendo-se nelas o quanto o desenho habitava em suas esculturas. Amílcar tem profunda influência do Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), revela que desenhava incansavelmente, além de também pintar paisagens, tinha extremo apreço pelo Guignard o considerando desenhista genial, que lhe dizia a importância do

---

<sup>49</sup> BAAL-TESHUVA, Jacob – **Calder**. São Paulo: Tachen do Brasil, 2004. p. 8 e 9.

<sup>50</sup> *Ibid.* p. 9.

<sup>51</sup> ALVES, José Francisco – **Amílcar de Castro: Uma retrospectiva**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes do Mercosul, 2005. p. 9.

desenho e que o lápis duro, quando errava, deixava registrado o erro no papel, para tanto a importância da prática de desenhar, lhe trazendo o gosto pelo bem feito, pelo que é sensível sem o exagero de sentimentos, pela sua direta comunicação, dando-lhe profundo conhecimento sobre a linha, desenhar com lápis duro dava-lhe o prazer do bem feito, não podendo errar, fazendo o melhor possível.

Considerando o desenho importante para trabalhar a escultura, que iniciava no ateliê, o desenho era para Amílcar uma maneira de melhor pensar, porque para ele pensar em arte é desenhar, sem o qual nada há.

Foi programador visual, ilustrador e diagramador de revistas e jornais, considerando também uma maneira de desenhar.

Fazia seus desenhos de uma só vez, quase que num só golpe deixando que a intuição inventiva e intuitiva o levasse.

#### **4- A ESCULTURA NO SÉCULO XX**

A arte no começo do século XX desenvolveu-se e foi marcada por vários conflitos políticos como: a 1ª Guerra Mundial, a Revolução Russa, o Facismo na Itália e o Nazismo da Alemanha, acentuando assim gritantemente as diferenças sociais.

Estas aflições esperanças estavam marcadas nas várias tendências artísticas desta época como o *Expressionismo*, o *Fauvismo*, o *Cubismo*, o *Abstracionismo*, o *Surrealismo*, e o *Futurismo*.

Para podermos entender um pouco desta época importante na arte, falaremos um pouco sobre cada estilo, sua visão e importância para a arte moderna do século vinte.

O *Expressionismo* originou-se na Alemanha, como o primeiro grande movimento da arte moderna por um grupo intitulado *Die Brücke* que significa: (a ponte), como uma reação ao impressionismo, procurando nas obras de arte imprimir estas inquietações do início do século vinte.

Edvard Munch, (1863-1944), um dos precursores do *expressionismo alemão*, inspirou com sua obra *O Grito* [Fig. 27], artistas ligados a essa tendência onde nela continha linhas destorcidas que acentuavam estas

inquietações, incertezas, angustias e medo em sua perturbadora forma de representação.

O *Expressionismo* ressalta a subjetividade da expressão, onde mostram o estado psicológico e de denúncias sociais em prol da valorização humana, numa época politicamente angustiante. Na escultura expressionista, destacamos:

- 1- Ernest Barlach, (1870-1938) **[Fig. 28]**, inspirado pela arte popular russa, suas obras têm um toque caricaturesco, ressaltando o volume, a profundidade e o movimento, criando uma nova realidade e desenvolvendo temas comuns e sentimentos pós-guerra, como o medo, a angústia e o terror.
- 2- Wilhelm Lehmbruck, (1881-1919) **[Fig. 29]**, tem um caráter *classicista*, porém estilizado e com forte característica emocional.
- 3- Käthe Kollwitz, (1867-1945) **[Fig. 30]**, desenvolveu temas como: classe operária, fome, guerra e pobreza.

Podemos citar para maior clareza, as principais características do Expressionismo:

- 1- Cores resplandescentes e vibrante, fundidos ou separados;
- 2- Dinamismo improvisado, abrupto, inesperado;
- 3- Pasta grossa, martelada, áspera;
- 4- Técnica violenta: o pincel ou espátula num vai e vem, fazendo e refazendo, empastando ou provocando explosões de sentimentos;
- 5- Preferência pelo patético, trágico e sombrio;
- 6- É uma pintura dramática e subjetiva;
- 7- Expressa sentimentos humanos e intensas emoções e
- 8- Preocupação com as sensações de luz e cor.

Na escultura o expressionismo foi bem representado pelo escultor Auguste Rodin, (1840-1917) **[Fig. 31]**, e que mesmo sem se rebelar contra o estilo passado, foi considerado um dos progenitores da escultura moderna, trazia em sua escultura forte apelo emocional.

O *Expressionismo*, transversalizou-se por grande número de campos da arte como: artes plásticas, arquitetura, literatura, música, cinema, teatro, dança, fotografia, etc.

A palavra *expressionismo* foi pela primeira vez utilizada pelo pintor francês Julien-Auguste Hervé, (1825-1892) **[Fig. 32]**, utilizou a palavra *expressionisme* para nomear uma série de quadros apresentados no *Salão dos Independentes de Paris* em 1901.

Os escultores expressionistas refletiam em suas obras quer a temática, quer a distorção própria do *expressionismo*, derivada da década de vinte, a abstração como nas obras de Lehmbruck, Wilhelm, (1881-1919), com obras marcadas pela estilização geométrica tendente a abstração.

Alguns destes escultores expressionistas: Rodolf Belling, (1886-1972), **[Fig. 33]**, Oskar Schlemmer, (1888-1943) **[Fig. 34]**, e Otto Freundlich, (1878-1943) **[Fig. 35]**, estes escultores abandonaram a figuração para uma libertação temática formal da escultura.

Outro movimento artístico do século XX é o *Fauvismo* – (Fauvisme) termo francês procedente de *lês fauves, as feras*, termo este designado aos que seguiam o impressionismo, movimento este do início do século vinte, sobretudo entre (1905-1907) movimento este reconhecido em 1805.

Este movimento artístico, segundo Henry Matisse, (1869-1954) **[Fig. 36]**, conhecido pelo uso da cor e arte de desenhar e considerado junto com Picasso (1881-1973) **[Fig. 37]**, e Marcel Duchamp, (1887-1968) **[Fig. 38]**, precursores da *Arte Conceptual*, como um dos artistas inauguradores, lhe valendo mais tarde, como uma figura líder da arte moderna, eles pretendiam, uma arte do equilíbrio, da pureza e serenidade, sem temas perturbadores ou deprimentes.

Este movimento artístico provém também da revolução industrial, revolução esta, iniciada na Inglaterra e que em poucas décadas espalhou-se pela Europa Ocidental e Estados Unidos, sendo a transição de métodos artesanais para a produção de máquinas, fabricação de produtos químicos, novos processos de produção de ferro, energia pela água, energia a vapor, desenvolvimento de máquinas-ferramentas, substituição da madeira e de outros combustíveis pelo carvão onde o crescimento sustentável era marcante, impulsionando uma forte era de crescimento econômico.

Com isto, no campo artístico, há uma soltura de amarras tradicionais e passa a se valer mais dos impulsos interiores, diante de si o artista possui cada vez mais informações por conta das mudanças e dos acontecimentos desta época.

Van Gogh, (1853-1890) [Fig. 39], considerado um dos maiores de todos os tempos e Gauguin, (1848-1903) [Fig. 40], artistas do *pós-impressionismo*, influenciaram os pintores *fauvistas* pela sua emocionalidade e uso das cores somadas a um primitivismo estético e visão sintética da natureza.

Onde o criar, desconhece uma ordem intelectual, devendo se reproduzir como os da pureza das crianças, afrontando a tradicionalidade.

Assim a realidade plástica era deformada se importando mais com a produção por meio do estado espiritual do movimento do artista, sem a preocupação com a composição. Era uma síntese pura das cores e emoções.

A deformação formal criavam contrastes e harmonia, um campo do mundo visível, libertos da realidade objetiva e valorização da sensação pura e visual dos artistas. Sendo assim podemos destacar as principais características deste movimento, que são:

- 1- A simplificação das formas e utilização maciça de cores puras;
- 2- A pouca, ou nenhuma, gradação entre os matizes;
- 3- As pinceladas, largas e definitivas, que continham espontânea gestualidade;
- 4- A utilização da cor na delimitação dos planos e na sensação de profundidade;
- 5- A escolha dos matizes sem relação com a realidade;
- 6- O movimento rítmico sugerido pelas linhas, texturas e pela continuidade dos elementos desenhados;
- 7- Impulsividade e experimentação, em vez de exaustivos estudos preparatórios;
- 8- Temas cotidianos que retratavam emoções e a alegria de viver;
- 9- A tradução de sensações elementares, no mesmo estado de graça das crianças e dos selvagens;

O *Cubismo*, a inquietude de Picasso por volta de 1906 o leva a sentir-se insatisfeito com a arte formal, deste modo, rompe com esses elementos formais e se lança em uma nova concepção de arte, numa reinterpretação e sintetização do estilo de Cézanne, Picasso em 1908 mostra ao mundo este novo experimento artístico, o Cubismo. Estilo este que renuncia os elementos formais de harmonia, proporção, beleza clássica, perspectiva e construção

plástica e reconstitui uma nova realidade baseando-se nos instintos e impulsos naturais, colocando em suas telas e esculturas intensa vitalidade plástica e expressiva, destituídas da formalidade. O Cubismo define-se para além dos instintos e impulsos, sendo marcado pelos traços rudes, organização espacial independente e objetividade da imagem e considera que o intelecto e a razão auxiliam na organização do instinto e intuição, portanto estas “deformações” são substituídas por sínteses planejadas na intenção da simplificação geométrica, renunciando a descrição naturalista, porém valorizando a temática e o personagem em sua construção plástica para expressar sua própria realidade numa visão conceitual da realidade, característica esta, da arte moderna. Picasso em suas experimentações realiza também pesquisas com materiais não pictóricos, como nas colagens com materiais como: jornais, tecidos, linóleos e areia misturado as tintas à óleo para definição da objetividade da imagem. Assim os cubistas solicitam para a arte o direito de utilizar de todos os meios para concluir uma imagem, sem as ambiguidades de seus significados.

O *Abstracionismo*, em contrapondo à arte figurativa ou naturalista a arte abstrata ou abstracionismo, surge no século XX, tanto na pintura como na escultura, cujo formato corrente, usual, tradicional é posto de lado. Este movimento que surgiu na Europa trouxe consigo polêmica provocando indignação à elite europeia. O abstracionismo quebrou paradigmas tradicionais com novos conceitos, intuições, sentimentos e interpretações várias e únicas.

As primeiras pesquisas e realizações do abstracionismo se pode encontrar nas obras de Kandinsky, com suas ideias livres, variadas e múltiplas e com importantes teorias e fundamentos do abstracionismo lírico, baseando-se na liberdade do uso do traço livre e das cores fortes. O abstracionismo caracteriza-se pelo:

- 1- Sensível e informal – com o uso das cores e formas fortes a exemplo de Kandinsky e Frans Marc.
- 2- O Tachismo – que dentro do espaço determinado utiliza-se de manchas e borrões coloridos.
- 3- O Grafismo – que dentro do contexto abstrato se utiliza de linhas, curvas, traços, pinceladas e signos gráficos.

- 4- O Orfismo – que ligado à música procura colocar-se num caráter lírico e colorido ao rigor do cubismo.
- 5- O Raionismo – que na emissão do uso dos contrastes das cores, utiliza-se de riscos e raios com luminosidade.
- 6- O Abstracionismo geométrico ou formal – que inspirado por Kazimir Malevich, às formas e cores são dadas a expressão geométrica.
- 7- A Pintura gestual – onde se imprime o sentimento espontâneo e direto em grandes telas, paredes e outros locais.

A escultura abstrata afasta-se dos moldes naturalistas em busca da representação das formas geométricas puras, racionais ou simbólicas inserindo este sentido nas peças, nos objetos e nas instalações, na soma de materiais diversos e diferenciados da escultura tradicional.

Dentre tantos escultores abstracionistas podemos citar: Henry Moore e Constantin Brancusi, contemporâneo à Duchamp, inicia sua carreira no princípio do século XX que cuja obra emitia afirmações formalísticas sobre sua arte, transitava sua obra em desprovido estilo, dito por Sidney Geist: Pude observar que suas obras normalmente necessitam uma das outras, mas prescindem do escultor ou de sua personalidade. A anulação do eu é conhecida na arte como sua assinatura<sup>52</sup>. Possuía sua obra uma alteração figurativa geométrica ideal, como esferas, cilindros, elipses, sem perturbação em sua qualidade e volume como um todo. Mantendo-se no estilo figurativo, sua produção era desenvolvida de modo direto, seja na pedra ou na madeira bruta com polimento e acabamento pacientemente perfeito.

A contemplação a que nos convida a obra de Brancusi, portanto está longe da tarefa de dismantelar a forma para analisar suas relações internas. Antes é um convite para que conheçamos o modo específico pelo qual a matéria se insere no mundo.<sup>53</sup>

O *Surrealismo* surge por volta da década de 1920, em França, exaltando a importância do inconsciente na criatividade humana, a arte surrealista exclui a elaboração clássica da arte invocando o desejo, o sonho e a liberdade de

---

<sup>52</sup> KRAUSS, Rosalind E. – **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1998. p. 103 e 104.

<sup>53</sup> *Ibid.* p. 107.

criação. André Breton (1896-1966) declarava: “O Surrealismo existia antes de mim e tenho esperança de que me sobreviva”.

Este movimento apoia-se nos tesouros contidos do pensamento humano. Seu apogeu deu-se em 1924 quando publicado o Manifesto Surrealista, por Breton e Philippe Soupault (1897-1990), utilizam o método que consistia em escrever sem qualquer intenção racional e de modo rápido sem nos predermos ao mundo que nos cerca, entendendo que o Surrealismo era “um certo automatismo psíquico que corresponde bastante ao estado do sonho, estado que é hoje em dia bastante difícil de delimitar”.

Breton pensava que a infância era provavelmente o que mais se aproximava da verdadeira vida, pelo entusiasmo imaginativo. O Surrealismo não está dentro da realidade, mas a favor da inovação dos sonhos, em uma produção espontânea de imagens inesperadas.

Outros marcos importantes do Surrealismo foram: a publicação da revista *A Revolução Surrealista* e o *Segundo Manifesto Surrealista*, ambos em 1929, onde Breton era categórico em não ceder a preocupação de agradar, a aprovação do público é a primeira coisa a evitar. É absolutamente necessário impedir o público de entrar, se quisermos evitar a confusão. Acrescenta que é preciso mantê-lo exasperado à porta, por um sistema de desafios e de provocações.

Porém, ao final de década de 1960, por entrar em crise, o grupo Surrealista dissolve-se, principalmente com a morte de Breton em 1966, marcando o fim do *Surrealismo*, na qualidade de movimento organizado.

O grupo de artistas que fizeram parte do *Surrealismo* dentre tantos foram: Antonin Artaud (1896-1948), Salvador Dalí (1904-1989), Joan Miró (1893-1983), René Magritte (1898-1967), Max Ernest (1891-1976), Luis Bruñel (1900-1983), Paul Éluard (1895-1952), Louis Aragon (1897-1982), Jacques Prévert ( 1900-1977) e o escultor italiano Alberto Giacometti (1901-1966), no Brasil: Ismael Nery (1900-1934), Tarcila do Amaral (1886-1973) e o pernambucano Cícero Dias (1907-2003) que possuía muitas características do Surrealismo.

O *Futurismo*, surgido em 1909, com a publicação do primeiro *Manifesto Futurista* de Filippo Marinetti (1876-1944), onde propõe um novo olhar à beleza e amor a velocidade e ao perigo, numa diferente visão artística, valorizando o

avanço industrial, ao contrário da tradição e do moralismo, colocando a ideia de movimento e dinamismo como valor plástico.

Umberto Boccioni, (1882-1916), com pensamento diferente, achava que deveria se fundir o tempo e o espaço, a essência estrutural do objeto e o movimento relativo do objeto, na medida em que o observador muda de posição percebe uma nova formação de agrupamento apontando assim uma incerta existência do objeto no espaço real. Para representar os modos relativos e absolutos de ser, Boccioni falava da necessidade de se criar “um signo”, ou melhor, ainda uma forma singular que substituísse o velho conceito de divisão, pelo novo conceito de continuidade.<sup>54</sup>

Principal escultura que sintetiza o *Futurismo* é a: *Desenvolvimento de Uma Garrafa no Espaço*, de Boccioni. Com esta escultura Boccioni pode assim oferecer ao espectador, pela sua disposição objectual uma série de formas, uma ilusão de movimento contínuo, caracterizando a escultura ao modo de se ter para além do conhecimento óbvio do objeto para além disto, oportuniza ao observador a apreensão que ultrapassa a lacunosidade de qualquer percepção isolada, sendo assim, era o que propunha Boccioni.

Para os *futuristas*<sup>55</sup>. “quem pode acreditar ainda na opacidade dos corpos, se nossa sensibilidade aguçada e multiplicada já penetrou as obscuras manifestações do meio de Expressão? Por que haveríamos de esquecer, em nossas criações, o poder redobrado de nossa visão dos raios X”?

#### **4.1- A ESTÉTICA, A ESCULTURA E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA SOB OLHAR FENOMENOLÓGICO.**

A palavra estética vem do grego, *aisthesis*, que significa percepção, sensação, sensibilidade, é uma parte da filosofia que se dedica ao estudo da natureza do belo, e dos fundamentos da arte, de acordo com o que podemos considerar belo, analisando também o julgamento e a percepção do que é belo.

Assim como também a construção da emoção causada pelo fenômeno estético bem como as diferentes formas e técnicas artísticas desde a ideia à criação, em relação com aos materiais e as formas. Por outro lado, a estética

---

<sup>54</sup> KRAUSS, Rosalind E. – **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Editora Martins fontes, 1998. p. 5.

<sup>55</sup> *Ibid.* p. 57.

ocupa-se também do *Sublime*, ou daquilo que também pode ser considerado feio.

O nome *Estético* passou, então, a designar o campo geral da Estética, que incluía todas as categorias pelas quais os artistas e os pensadores tivessem demonstrado interesse, como o *Trágico*, o *Sublime*, o *Gracioso*, o *Risível*, o *Humorístico* etc., reservando-se o nome *Belo* para aquele tipo especial, caracterizado pela harmonia, pelo senso de medida, pela fruição serena e tranquila – o Belo chamado **clássico** enfim.<sup>56</sup>

Inicialmente, o termo *Sublime*, era mais utilizado na retórica, na literatura e na poesia, qualidades que pudessem levar o leitor ao êxtase e a elevação do pensamento.

Mais adiante, Edmund Burck, (1729-1797), teoriza e amplia sobre o *Sublime*, dedicando-se e teorizando, sobretudo ao *Tratado de Estética*, contrastando seus conceitos com o Iluminismo, que foi um movimento intelectual, europeu, do século XVIII, que defendia o uso da razão (luz) contra o antigo regime (trevas) pregando a liberdade política e econômica. Este movimento promoveu mudanças políticas e sociais, baseando-se nos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, além de ter o apoio da burguesia, pois os pensadores e burgueses tinham os mesmos interesses.

O *Sublime* inicialmente tinha uma linguagem mais exaltada e mais tarde a percepção física.

Em, 1674, com aceitação mais ampla foi publicada a tradução francesa, o *Tratado Sobre o Sublime*, por Nicolas Boileau (1636-1711), escrito no final dos séculos I ou III, por um anônimo designado Pseudo Longino.

Porém, erroneamente esse Tratado é atribuído a Longino, pois mesmo antes deste, existiu um mais antigo manuscrito que é o *Codex Parisiënsis*, datado do século X, muito embora, um terço destes escritos esteja perdido, provavelmente, a partir deste os outros se derivaram, não se sabe quem de fato é o autor, de qualquer modo, esse erro atribuído a Longino, fez-se com que a autoria fosse concedida como Pseudo-Longino ou anônimo.

---

<sup>56</sup> SUASSUNA, Ariano – *Iniciação à Estética*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002. p. 20.

Pseudo-Logino, pretendeu completar a doutrina, preceito, exposta por Cæcilius, (Cecilio de Calacte, achava insuficiente ao que diz respeito à essência da arte.

Pseudo Longino não pretende definir o Sublime, pois o *Sublime* não se pode nomear ou escrever em razão da sua força indescritível, da beleza que causa imenso e embriagante prazer, porém pretende nomear suas fontes atribuindo as seguintes habilidades: a elevada capacidade de espírito e com isto concepções, o entusiasmo, com a capacidade de provocar paixões inspiradas, ordenação do pensamento, que partem da imaginação, criatividade, formulações nobres, magníficas, dignificantes e elevadas, onde as primeiras dizem respeito ao gênio e as outras, ao resultado da arte.

No Tratado, o autor reformula o conceito Aristotélico de *mimesis*, palavra grega, que quer dizer imitação, (imitatio, em latim), o que constitui na filosofia Aristotélica, o fundamento de toda arte, tornando-se então mais amplo e criativo este conceito. Torna-se um revolucionário ao interpretar a *mimesis*, portanto, pouco compreendido em sua época.

O principal ponto para Pseudo-Longino em relação ao *Sublime* são as emoções, preocupava-se com a origem da obra, com o estado de espírito, pensamentos e emoções do autor e não com a qualidade da obra em si.

A estética na época clássica era definida como a *Filosofia do Belo*, sendo o *Belo* uma propriedade do objeto onde este era captado e estudado e o clássico era claro e racional.

Para Platão na filosofia tradicional considerava o *Belo da Arte da Natureza* sendo este ter prioridade sobre o da Arte. Para Platão tudo que existe no mundo das aparências nada mais é do que a sombra daquilo que é verdadeiro.

Porém, foi a partir do idealismo alemão, que o *Belo* na Arte começa a sobrepor ao *Belo da Natureza*, o idealismo alemão foi um momento essencial do desenvolvimento da cultura europeia, percebido como um estímulo intelectual ou de desafio à reflexão, curioso é que o idealismo alemão surgiu a partir de um pensamento, de um fundamento platônico, assim como o de Hegel, (1770-1831), um dos fundadores do idealismo germânico. É quem dignifica a Beleza da Arte sobre a Natureza, pois enquanto a Natureza nasce

uma vez, a Arte nasce duas vezes e que, portanto a estética deve ser a Filosofia da Arte.

Immanuel Kant, (1724-1804), considerado como último filósofo dos princípios do modernismo, trabalhou na teoria/filosofia do conhecimento, ramo filosófico que trata da natureza, das origens e validade do conhecimento, sintetizando o *racionalismo*, que é uma questão mental, discursiva e lógica para obtenção de conclusões que sejam verdadeiras, falsas ou prováveis, utilizando a capacidade humana para chegar a estas conclusões a partir de suposições ou premissas, fórmula ou síntese de raciocínio, hipoteticamente verdadeira, onde impera o *raciocínio dedutivo*, que trata do argumento em que garante a verdade caso as premissas forem verdadeiras e a tradução empírica inglesa, que afirma que o conhecimento vem a partir da experiência sensorial principalmente na formação das ideias, valorizando a indução, que é o método de pensamento ou raciocínio com o qual se extrai de certos fatos conhecidos a partir da observação, ou alguma conclusão não necessariamente relacionada com eles.

Por isso, para Kant, a *Beleza*, ou melhor, “a satisfação determinada pelo juízo de gosto” – que é como ele preferia chamar a *Beleza* – é, em primeiro lugar e antes de tudo, “aquilo que agrada universalmente sem conceito”, ou seja, “um universal sem conceito”, para usar a fórmula que ficou mais conhecida.<sup>57</sup>

Neste intervalo de tempo, os pensadores por influência de Kant, iniciavam a subdividir o campo estético, além do *Belo*, outra categoria e que já também não era fato novo, o *Sublime*.

Para os pós Kantianos a *Estética* deveria ser uma ciência e não uma filosofia, para tanto, a palavra *Estética* substitui a palavra *Belo* e o *Belo* seria então, uma das categorias do *Estético*, ao invés do termo “*Filosofia do Belo e da Arte*”, passava a ser “*Ciência do Estético*”.

Aristóteles, filósofo grego, (384, a.C.- 322, a.C.), um dos fundadores da filosofia ocidental, concedia às artes, relevada importância na medida em que poderiam reparar as deficiências da natureza humana, contribuindo na formação moral dos indivíduos.

---

<sup>57</sup> SUASSUNA, Ariano – *Iniciação à Estética*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002. p. 69.

Segundo seu pensamento – cujo organismo genial foi chamado por Bergson de “*a filosofia natural do espírito humano*” – a beleza de um objeto não depende de sua maior ou menor participação numa Beleza suprema, absoluta, subsistente por si mesma no mundo supra-sensível da Essências Puras.<sup>58</sup>

Aristóteles considerava a *Comédia* como a arte do feio, todavia, nem por isto a excluiu do Campo Estético, portanto, estabeleceu-se a definição e sistematização da Estética, ao invés da Filosofia do Belo, já que se inclui no campo estético, o *cômico*.

Após essa concordância, o belo clássico é um termo especial, cuja característica é a harmonia, proporções, fruição e aproveitamento sereno e tranquilo. O termo estético então incluiu todas as categorias pelos artistas e pensadores interessados pelo: *Trágico, Sublime, Gracioso, Risível, Humorístico* e etc.<sup>59</sup>

Sendo assim, Edgard De Bruyne, (1898-1959), afirma que a arte não produz apenas o *Belo*, contudo, também o feio, o horrível e o monstruoso, citou Worringer, (1881-1965), conhecido pela teoria da empatia e projeção sentimental (satisfação), em que pergunta “o que é a nossa Estética europeia”? E responde: “è a exposição sistemática das nossas reações psíquicas diante da Arte clássica”.

Quanto à experiência estética sob olhar fenomenológico, Edmund Husserl (1859-1938), fundador deste método, estuda de que maneira tais fenômenos se apresentam em busca de encontrar as verdades da razão, que são provisórias até que algo novo aponte outra realidade, baseando-se nos sentidos que podem ser transformados através da experiência e da consciência de algo.

Para tanto as imagens, as fantasias, os atos, as relações, os pensamentos, os eventos, a memória, os sentimentos, tudo isto constituem nossas experiências de consciência. Para Husserl, o importante é o conhecimento do mundo e como se realiza estas experiências para cada ser em sua essência e significação. A redução fenomenológica coloca em suspenso o conhecimento do mundo exterior, focando na intencionalidade representada pelo significado destes objetos vivenciados.

---

<sup>58</sup> Ibid. p. 49.

<sup>59</sup> Ibid. p. 102 e 103.

A experiência estética concentra-se na percepção do sensível, concebida no modo que se dá a relação entre a percepção do sensível e o objeto estético, de que maneira esta experiência estética acontece entre o sujeito e o objeto estético, a corporeidade da experiência estética, a questão da intencionalidade e experiência estética na natureza. Compreendendo que existe uma significação do estudo do ser a partir da capacidade de se colocar em outro lugar, promovendo um novo olhar sobre tal realidade, a alteridade.

Pensar em experiência estética é ampliar sua dimensão para além da arte, é compreender uma série de fenômenos ligados à sensibilidade, que envolve a criação e contemplação de um objeto estético, onde se compartilha tanto a percepção individual dos sentidos quanto a singularidade de experienciar.

Podendo ser ou não o objeto estético uma obra de arte, pois elementos da natureza também podem despertar esta esteticidade através da contemplação e convertê-la em objeto estético, através da sensibilidade do olhar.

Na há um consenso para se definir o que é arte, Dino Formaggio (1914-2008), considera que a arte é tudo aquilo a que o homem na história chamou ou chama de arte.

Temos, por último, o problema da obra de arte: do seu colocar-se para além do próprio artista que a produz. Este para além da subjetividade está do lado da materialidade natural, de labor e social do mundo. É a ulteriorização do corpo nos significados, das matérias no sentido, que se prolonga na obra de arte e a arrasta desde o seu nascimento, para além de qualquer subjetividade, até ao rio ininterrupto das objetivações da práxis.<sup>60</sup>

Um objeto de arte para ser considerado como tal, tem que ter o reconhecimento do público, das galerias de arte, museus e exposições, porém a fenomenologia aborda a experiência estética, seja ela com ou sem objetos de arte, esta é uma parte que defende a psicologia social por proporcionar um novo olhar, perpassando pela sensibilidade, imaginação e criatividade.

Neste sentido a esteticidade fenomenológica fundamenta-se sobre a análise da percepção como fenômeno central, introduzindo o homem no mundo

---

<sup>60</sup> FORMAGGIO, Dino – **Arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1973. p. 127.

e considerando como essencial o sensível do ser, pois a arte desempenha um modelo de reflexão.

Porém para Merleau-Ponty, (1908-1961), a arte não é uma representação copiada do mundo, pois o expressa de modo criativo, afirmando também que toda arte, jamais é objetiva, o que contraria as estéticas clássicas da representação, em que remonta a arte como *mimesis* no apogeu do *Renascimento*, coroando-a com a objetividade do pensamento clássico, para Ponty, neste conceito de que toda a arte jamais é objetiva, pois a expressão é quem transfigura os dados da percepção impondo-se legalmente ao real, com o poder da alteração e da transformação.

Estes fenômenos de expressão acontecem a partir da percepção sensível do mundo e não do objeto experienciado, nem do intelectualismo, todavia há relação entre os dois, tornando esta experiência estética em um ser novo e irrepitível, o objeto estético, sem ser ilusória e nos apresentando a sua própria verdade.

Para Mikel Dufrenne (1910-1995), a estética é leitmotiv, o centro, o que motiva, o que conduz, sua filosofia enfatiza a fenomenologia da experiência estética, na experiência do sensível.

Para Dufrenne, o belo nos convoca a plenitude experienciada da percepção, qualidade que existe em certos objetos, evocando a adequação dos sentidos e do sensível, o percebendo antes mesmo de fazer qualquer juízo, para Dufrenne a obra de arte existe, não para ser julgada, porém que a percepção lhe faça justiça, pois para a obra de arte acontecer, necessita do observador e da sua percepção estética sem visar sua funcionalidade prática ou utilitária, convidando o observador à apenas senti-la, sem objetivamente ter que decodificá-la.

Para Dufrenne a experiência estética só acontece mediante a necessidade do contemplador, pois o objeto só existe por nós e para nós, sendo que esta mesma percepção estética, criativa e artística existe, porque está ela, intermediada pela imaginação, convidando o observador a entrar em possíveis mundos. Afirma também que, esta experiência estética é como um pacto em que o observador se põe a disposição do objeto reanimando a significação nela contida, mesmo em suas individualidades, *objeto-observador*.

Esta experiência estética é como fruição. É como sentir prazer, desfrutar, gozar em sua plenitude, privilegiando a experiência do espectador. Para Dufrenne, objeto estético é aquilo que não nos deixa indiferente, é aquilo que nos pareça grandioso e profundo, que seja expressivo e natural, sendo a expressividade uma qualidade do objeto estético, nos despertando o sentido puro e ímpar.

A intencionalidade na experiência estética está para além do modelo, do padrão a se perceber pelos polos opostos entre sujeito e objeto, pois há uma troca mútua nesta relação e esta experiência estética é, portanto mediada pela intencionalidade que, não se impõe um sentido no objeto, contudo, nele se perde para se reencontrar de outra maneira, enriquecendo-se com tal experiência, viver este objeto com capacidade de se posicionar do outro lado nesta interrelação objeto-sujeito.

A intencionalidade é o elemento que liga o sujeito ao objeto, e que no fundo intenciona o Ser que se revela, estando à poética da experiência na essência da experiência estética, como abertura do ser, o fazendo crescer por possibilitar a co-vivência com a alteridade, com esta capacidade de colocar-se no lugar do outro, ampliando seus horizontes no sentido de existir.

Portanto, a experiência estética acontece dentro da subjetividade em que o ser se expressa no mundo constituindo o objeto como um quase-sujeito, buscando a subjetividade sensível do observador.

## **A REPRESENTAÇÃO MATERIAL E TÉCNICA NA ESCULTURA DO SÉCULO XX.**

Um sentimento confuso se formou ao fim do século XX, entre a idade do ferro e a idade do bronze, sabendo-se que o ferro foi oportunizado a partir do bronze, e que o ferro ofereceu uma imensa possibilidade de novas conquistas e experimentações, sem deixar de ser utilizado o bronze que ainda se faz presente, sem oposição ao ferro.

Este debate no começo do século se dá a partir do questionamento da técnica utilizada, não o material em si, mas o modo como eram executadas estas obras, que quando executadas em via direta como na pedra ou madeira era uma forma de garantir a volta à ordem tradicional, garantindo assim para iniciantes da arte escultórica um maior aprendizado.

O discurso de modelagem de escultura se distanciará rapidamente, surgindo outras questões, onde experimentar será levado a sério. Para tanto o uso do ferro perpassará por esta via de experimentações, mas não de forma exclusiva.

Podemos observar os primeiros experimentos em ferro, nos trabalhos de Picasso, (1881-1973) **[Fig. 41]**. Tal como no século XIX e ainda no século XX faz-se da mesma maneira a fundição, para tanto, a fundição permanece sendo executada consideravelmente, por isto não podemos dizer que a fundição e as suas técnicas se encerram com a chegada do ferro, temos vários exemplos que ilustram os avanços naturais do trabalho com o ferro.

No século XIX, havia uma divisão de trabalhos, para a fundição, Rodin (1840-1917) **[Fig. 42]**, criava as suas obras e seus assessores aumentavam ou reduziam até atingir o tamanho por ele desejado, técnica esta bastante utilizada por Rodin, alguns escultores que com ele trabalharam também se tornaram grandes escultores se destacando independentemente do trabalho de Rodin, alguns destes artistas simplificaram a forma, distanciando-se assim do impressionismo de Rodin.

Ao passo que havia um desejo de voltar no sentido da tradição do ofício, Maioll (1861-1944) **[Fig. 43]**, Bourdelle (1861-1929) **[Fig. 44]**, Despiau (1874-1946) **[Fig. 45]**, combinavam com este mesmo pensamento, que o artista deveria trabalhar do começo ao fim em suas esculturas e não dividindo tarefas, portanto, contrários às técnicas de Rodin.

Paris era uma cidade que atraía inúmeros artistas, esta discussão estava sempre presente, na defesa de um trabalho de via direta, alguns artistas compartilhavam desta ideia como: Picasso, Brancusi **[Fig. 46]**, Tatlin **[Fig. 47]**, Naum Gabo **[Fig. 48]**, Pevsner **[Fig. 49]**, Umberto Boccioni **[Fig. 50]**, entre vários outros.

O Manifesto de Umberto Boccioni (1882-1916) criticava a escultura europeia e as esculturas dos países latinos e de vários outros lugares sob a ótica futurista, criticando esta influência nos futuros artistas e do estudo da arte clássica na tentativa de se encontrar depois no estilo moderno, entendendo que seu valor não é figurativo, fielmente representativo, mas sim das formas resultantes do resumo de planos e volumes, abolir e retirar da realidade elementos essenciais para o sentimento plástico que pode ser representado na

escultura futurista por mais de vinte tipos diferentes de materiais, considerando mais verdadeiro as interseções de ângulos e planos, das linhas retas, do quadrado, que a exaustão das formas musculosas saltadas nos troncos e pernas que encantam os escultores contemporâneos, que os objetos se combinam e se cruzam no ideal plástico exterior e interior para o escultor futurista, destruir o uso sistemático e de conceito tradicional do nu, da estátua e do monumento e por fim recusar o pré-estabelecido para conceber renovados elementos plásticos.

Em suma a escultura deve dar vida aos objetos fazendo de modo sistemático e plástico sua prolongação no espaço, mesmo assim, Umberto Boccioni não rejeita a utilização destes materiais como o bronze, assim como Brancusi (1876-1957), que também compartilha desta mesma ideia, utilizou o mármore branco polido e ensaios em bronze.

Henry Moore (1898-1986) **[Fig. 51]**, também trabalhou a pedra e o mármore na representação primeiro da imagem, depois da forma, introduzindo em sua obra modelo e maquete, opondo-se ao trabalho da via direta, a modelagem que por ser maleável permitia expressar-se mais livremente as suas ideias, o fazendo não ter ideias pré-concebidas, pois a eleição do material está ligada ao objeto, ao lugar, portanto, não se opunha as técnicas.

O debate sobre a materialidade continua no início do século XX, este debate circula entre a modelagem e a divisão de tarefas e técnicas de fundição, tomando e tornando a via direta uma questão de purificação do artista, porém para Picasso (1881-1973), Tatlin (1885-1953) e os futuristas com relação ao material a ser utilizado, torna-se menos consistente sua utilização por estes artistas futuristas, das colagens as montagens, pois lhes permitiam uma maior espontaneidade para além do ferro e do bronze.

Júlio González (1876-1942) **[Fig. 52]** e Picasso tratam amplamente de suas experiências e experimentações com a soldadura e técnicas industriais, considerando que tais técnicas não eram um fim e sim um meio. Depois de pedir para González uma réplica de *La Mujer Del Jardín* (1930) e percebendo a complexidade de peças, pedaços e fragmentos a soldar, retorna aos temas e técnicas tradicionais.

Do encontro com Marie-Thérèse Walter (1909-1977), Picasso assevera sua competência e capacidade como escultor após ocupar-se executando *Las Cabezas de Boisgeloup*, [Fig. 53] por dez anos, monumento à Marie-Thérèse.

Pablo Gargallo (1881-1934) [Fig. 54], em sua diversidade e experimentação em materiais como: cobre, ferro, bronze, cartão, cerâmica, pedra e etc., para ele suas obras retratavam o mesmo que suas obras tradicionais, apenas as expressando de maneira diferente, expressando a realidade através da falta de realidade em suas peças de formas redondas e de espaços vazios.

Para Picasso, González e Gargallo, o fazer e experimentar a soldadura e corte não encerravam estas obras em si mesmas, a adaptação e características materiais é o que importa para o tema ajustando-se a estes materiais e ao seu desenvolvimento e solução.

No trabalho escultórico em ferro há claramente e quase que de imediato na execução da obra entre ideia e obra, o experimento com dobras em cartões que servem para, criar e idealizar figuras. Gargallo desenhava, recortava e montava antes de transferir definitivamente para o ferro.

Já González adotava um sistema de montagem distanciando-se da improvisação de Picasso por desenhar com assiduidade a peça que iria executar, pois para ele o resultado da obra, era a cópia literal dos esboços feitos a lápis.

Porém se a obra passa pelas mãos do escultor na modelagem, molde ou forma e fundição, reconhecemos então que possui um mesmo caráter da obra modelada.

A obra fundida possui uma fôrma única, fechada, já a soldada possui uma forma aberta. Na utilização de materiais fabricados como: parafusos, molas, tachas, pregos e etc., isto permitiu a González e tantos outros artistas execução de esculturas tridimensionais.

Rodin costumava em suas obras unir e agrupar partes de peças em gesso, técnica esta que no século vinte abriu caminho para numerosos artistas contemporâneos.

As obras de González refletem a maneira de como foram produzidas suas esculturas, mostrando superfícies propositalmente descuidadas e de bordas irregulares.

A fundição em ferro também aponta igualmente este processo no qual o artista procura tirar dele partido. Assim como Rodin, outros artistas exploraram essas possibilidades ao percebermos as marcas deixadas pelas ferramentas como um traço fatal da energia nela impressa, o mesmo se dá na utilização de outros materiais como: a cera, o barro, o cartão, a madeira e etc., e isto pode conferir ao artista sua originalidade intencional ou não ou por quaisquer outros motivos, para tanto defendem a ideologia da unidade valorizada e valorizante da matéria escultórica e da escultura.

Por ser um material caro o bronze pode ter uma tirada de duas ou três, ou de dez a doze cópias, para compensar e satisfazer o mercado, os artistas e marchands.

Nos fins do século XIX, conclui-se que este debate (bronze) recorre pelos artistas que possuem ajudantes, por parecer cristalizar o sistema, por conta do material, porém artistas como Rodin e Matisse (1869-1954) [Fig. 55], por inovarem a modelagem e fundição em bronze mesmo com técnicas tradicionais, evidencia-se a modernidade em suas obras.

Com a diversidade de material utilizada no século XX, faz-se desnecessário este debate hoje do material pelo material. Nas palavras de González<sup>61</sup>, *“Proyeter y dibujar em El espacio com ayuda de nuevos métodos, utilizar esse espacio y servir de Il como si se tratase de um material nuevo: esse ES ló que intento hacer”*. Por fim, o que importa menos é o material que o artista faz uso dele e sim a sua intenção, pois o material apenas será submetido ao projeto para que dele algo mais além surja.

## 4.2- A IDEIA COMO ARTE

Iniciada nos anos sessenta do século vinte provocou uma reformulação na arte criativa e expressiva, onde a valorização da ideia é maior que o próprio objeto artístico acabado, podendo este, até, nem existir, estar ausente.

Não há uma demarcação exata para que uma obra de arte conceptual assim seja considerada, por conter vários aspectos, intenciona e induz o observador a uma interpretação da ideia ou de um conceito, crítica ou

---

<sup>61</sup> GONZÁLES, Elena Blanch – Espacio. In: Conceptos fundamentales Del language escultórico. Madrid: ediciones Akal. 2006.p. 30.

denúncia, fazendo-o refletir nas mais amplas considerações, sejam sobre a sociedade, a violência, o consumo e o ambiente.

A *Arte Conceptual* vale-se, expressivamente, do uso de fotografia, vídeos, mapas, textos escritos e performances.

A *Arte Conceptual* por ser considerada uma característica ou atributo de uma arte da mente, que faz nascer e provocar várias questões a seu respeito, dentre tantas, uma se faz mais importante: Por quê? Porque produzir uma forma de arte visual fundamentada na eliminação das suas características principais da arte tal como chegou à cultura ocidental, nomeadamente a produção de objetos para serem admirados e o acto da própria contemplação.<sup>62</sup>

A verdade é que a arte passada permitiu a arte do presente, confrontando as vanguardas baseadas nos “ismos”.

A *Arte Conceptual* para além de ser uma arte polémica, sem a clara definição, assim com quais artistas e obras estão inseridas neste contexto, raros são os relatos que reúnam um consenso, pois há questões de valores como: Do que se trata a Arte conceptual, como, quando e onde se desenvolveu, são, estas, questões relevantes.

Porém, bem mais tarde, a partir da década de 1990, a *Arte Conceptual*, começou a ser mais legitimada, validada.

Constatando que a *Arte Conceptual* foi em 1961, utilizada pela primeira vez pelo músico e escritor Henry Flynt, (1940) **[Fig. 56]**, Estados Unidos, também filósofo, o *avant-garde*, *anti arte ativista* e associado a *Arte Conceptual*, *Fluxus* e *Nihilismo*.<sup>63</sup>

Henry Flynt, relacionado com o *Fluxus*, movimento este de cunho literário, que se proclama como antiarte, tinha por característica a mistura das diversas artes, escreveu, dizendo que a *Arte conceptual* é antes de tudo uma arte em que o material se reduz ao “conceito” e este, relacionado com a linguagem tornando-se um tipo de arte em que o material se resume à linguagem.

---

<sup>62</sup> WOOD, Paul – **Arte Conceptual: Movimentos de Arte Contemporânea**. Lisboa: Editora Presença, 2002. p.6.

<sup>63</sup> WOOD, Paul - **Arte Conceptual**. Lisboa: Editorial Presença, 2002. p. 22.

Sobre o *Nihilismo*, palavra esta que vem do latim, *nihil*, que significa “nada”, é uma corrente anti positivista, que aponta para o pessimismo e ceticismo, negando todos os princípios religiosos, políticos e sociais.

Para Lucy Lippard, (1937), conhecido por seus muitos artigos e livros sobre arte contemporânea, considerava que havia, sem também afirmar excluir alguns artistas da *Arte Conceptual*, mas que se deveria ter prudência com as concepções e que entendia existir o termo “*Conceptualismo*”, termo este que vinha ganhando força e mais firmeza.

De certa maneira, houve críticas, tornando o termo “*Conceptualismo*” negativamente recebido pelos mais conservadores e não apreciadores da arte contemporânea.

Todavia, por outro lado, o alargamento de *Arte Conceptual* para *Conceptualismo*, incorpora outro sentido, o do bem, na América do Norte e da Europa Ocidental, onde estabelecido, passando a ser mais que importante no mundo artístico, colocando em evidência homens e mulheres da década de 1950, que desenvolveram a *Arte Conceptualista*.

Inspirado em vários temas e locais, resultou-se intitulada com um nome de *Conceptualismo Global*, uma exposição importante em 1999 em Nova Iorque, por transitar em temas que iam do Imperialismo a identidade pessoal e remotos locais da América Latina ao Japão, da Austrália aborígina à Rússia.

O movimento *Modernista*, sofreu a primeira crise antes da década de sessenta e também nos finais desta mesma década, recuperando-se sob interpretação de Clement Greeberg, (1909-1994), crítico de arte e ligado ao *Modernismo*.

Para melhor compreensão deste movimento precisamos dar forma e caracterizá-lo assim como compará-lo com o da primeira fase, que é a *Avant-garde*, palavra francesa que significa: guarda avançada ou vanguarda, que são pessoas ou obras ou pessoas que são experimentais ou inovadores, especialmente em relação à arte, cultura e política.

Ao afastar-se do peso formal da arte, o observador pode ser despertado em suas emoções através inclusive do som e isto nos leva a arte abstrata, purificada de características narrativas, atuando no observador como uma “música visual”.

Kasimir Malevitch, (1878-1935) **[Fig. 57]**, fez parte da vanguarda e mentor do movimento do *Suprematismo*, *Supremus*, do latim, quer dizer: “o mais alto”, “ mais acima”. A obra que, em retrospectiva parece ter declarado aberto o mundo da arte abstrata, como um tipo de manifesto visual, foi o *Quadrado Negro* de Kamimir Malevitch, exposto em dezembro de 1915 em Petrograd. Tanto Malevitch como Mondrian tiraram partido da abertura proporcionada pelo *Cubismo* e desde os seus primeiros contatos com este, em meados de 1911/12 a 1914/15, começaram a idealizar em abstrato SOS seus quadros facetas reconhecíveis do mundo.<sup>64</sup>

Na pintura refere-se à redução em que as formas geométricas de cores saturadas, planas ou chapadas, quadrados, retângulos e linhas, bem como o círculo e a cruz, se dispunham para representar a *superioridade da pura emoção*.

Para tanto o que importa é a pura sensação, negação e ideias conscientes e é assim que a arte atinge a representação não objetiva.

Suas principais características são: a abstração com utilização de formas geométricas colocadas numa tela não circunscrita pela moldura e num espaço pictórico ilimitado.

Este reducionismo desenvolveu-se em exercícios formais, onde mais tarde 1919, evoluíram para modelos escultóricos de gesso em jogo de volumes de paralelepípedos e projetos arquitetônicos utópicos de conjuntos habitacionais, daí a derivação da pintura para as artes “concretas”, provavelmente feita sob influência do materialismo.

Malevitch, fez sua primeira exposição em Petrogrado em 1935, com 39 obras suprematistas, iniciando a estética suprematista em 1913, recrutando para seu movimento, Lazar Markovich, (1890 -1941) **[Fig. 58]**, conhecido pelo pseudónimo *El Lissitzky*, e Aleksander Mikhailovich Rodchenko, (1891-1956) **[Fig. 59]**, um dos fundadores do construtivismo e designer moderno russo.

A estética suprematista veio a ser aplicada em 1921/1922 à cerâmica e em 1924 aos têxteis e especialmente às artes gráficas e fotomontagem.

Influenciando o *Construtivismo*, o *De Stijl*, (O estilo), que era uma revista de (1917), tendo por um dos fundadores e líderes, Theo Van Doesburg, (1883-

---

<sup>64</sup> WOOD, Paul - **Arte Conceptual**. Lisboa: Editorial Presença, 2002.p. 11.

1931), este associado ao *Dadaísmo*, *Concretismo* e ao *Neoplasticismo* holandês e também professor na *Staatliches Bauhaus*, escola de designer, artes plásticas e arquitetura de vanguarda na Alemanha, fundada por Walter Gropius, (1883-1969), importante arquiteto alemão e também diretor da Universidade de Harvard.

Malevich criou e sistematizou teoricamente o movimento russo de arte abstrata, defendendo uma arte com a pura visualidade plástica, sem imitação da natureza e com ilusões de luz e cor o que se diferencia do impressionismo.

Afirmava haver outro mundo visível, numa espécie de quarta dimensão, além das três que o sentido humano conhece esta quarta dimensão estaria representada num mundo não objetivo referindo-se a uma ordem superior de relação entre os fenômenos, uma energia superior, abstrata que é invisível, mas nem por isso menos real.

Wassily Kandinsky, (1866-1944), um dos pais da arte abstrata dedica-se a pintura e juntamente com Piet Mondrian, (1871-1944) **[Fig. 60]**, e Malevich, que tinham pretensão espiritual, diferentemente de Kandinsky, este defendia a arte como expressão interior do artista, Malevich, buscava a forma absoluta das imagens, forma de transcendência, evidenciando as formas geométricas, como o quadrado, a círculo, o retângulo, a cruz e o triângulo, assim como o pouco uso da cor, a austeridade das formas puras e simplicidade quase sagrada da geometria **[Fig. 61]**.

Malevich, ao esgotar a supremacia, volta-se para a educação, à escrita e à construção de modelos tridimensionais que têm grande influência sobre o *Construtivismo*, sendo simpático a abstração e a pesquisa metódica da forma, como exemplo: a série branco sobre o branco, indo de encontro com outras vanguardas europeias, como o *Cubismo* de Picasso, (1881-1973), e o *Futurismo* de Paul Cézane, (1839-1906).

Com o diálogo de Malevich, passa a construção de três dimensões, por influência de Tatlin, (1885-1953), teórico do *Construtivismo* e grande incentivador deste movimento que posteriormente faz uso da fotografia, Rodchenko, Antoine Pevsner e Naum Gabo.

A autonomia artística desta fase abstracionista trazia consigo certas implicações por parte dos críticos em arte e com certa ridicularização, na vanguarda dos primeiros tempos, tanto que, na verdade, acabou por instigar

mais ainda Marcel Duchamp, (1887-1968), pintor e escultor francês, enfatizando ao mesmo tempo a própria abstração, criando um novo conceito, o *Reead-Made*, que rompe com o tradicional e utiliza-se de objeto do cotidiano os transformando em obra de arte.

O primeiro *readymade* de Duchamp foi um porta-garrafas de metal, apesar de não afirmar que a escolha fora arbitrária, a fim de na realidade estabelecermos a questão do que era arte e do que não era arte, de onde terminava o domínio do estético e começava o do utilitário, só podemos assumir que escolheu algo suficientemente próximo do tipo de coisas que começam a surgir como construções esculturais. Porém a causa célebre deu-se após a obra *A Fonte*, também de Duchamp.<sup>65</sup>

Como não havia anteriormente nenhum artista que se valia destes objetos utilitários, questões difíceis o ladearam a respeito desta nova concepção de arte, portanto, considerava a sua obra não pela essência formal, mas sim por fatores contextuais.

Uma das mais conhecidas e polêmicas obras é *A Fonte* [Fig. 62], assinada com o pseudônimo de “R. Mutt”, esta recusada. Duchamp resolve então, escrever uma carta de protesto ao júri o que o fez tornar-se mais relevante por conter este urinol formas semelhantes às esculturas de Brancusi. E este, já expunha semelhantes formas, porém não com objetos já pré-existent.

Brancusi (1876-1957) [Fig. 63], um dos principais nomes da vanguarda moderna. Contemporâneo a Duchamp, tentados a os colocar em oposição; Duchamp com a inquietude retórica e Brancusi como criador de objetos que nos convidam ao encantamento. Inicia sua carreira no começo do século XX se firmando nos anos 20, cuja obra emitia afirmações formalísticas, sua arte transitava em desprovido estilo, segundo Sidney Geist: (1914-2005) Pude observar que suas esculturas normalmente necessitam uma das outras, mas prescindem do escultor ou de sua personalidade. A anulação do eu é conhecida na arte como característica geral do artista clássico; no caso Brancusi, é a sua assinatura.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> WOOD, Paul – **Arte Conceptual**. Lisboa: Editorial Presença. 2002.p. 12.

<sup>66</sup> KRAUSS, Rosalind E. – **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 103, 103 e 107.

No Brasil, quando foi lançado o *Manifesto Realista* dos irmãos Pevsner, surge um grupo chamado *Ruptura*, nascido em 1952, em torno do artista teórico, Valdemar Cordeiro, (Roma, Itália-1925 – São Paulo/SP 1973), artista plástico, designer, ilustrador, paisagista, urbanista, jornalista e crítico de arte, este grupo discute sobre os ensinamentos de Kandinsky e Mondrian, rompendo com a figuração e o naturalismo.

Logo em seguida outro grupo chamado *Frente*, em 1954, formado por diversos artistas, reformula as ideias do grupo *Ruptura*, levando a outros limites.

Este grupo criticava o excesso de teorias e viam na abstração geométrica o corpo e a alma da arte, junto a este grupo estavam também escritores e autores de poesia *neo concreta*, dentre tantos, Amílcar de Castro, (1920-2002), escultor, artista plástico, poeta e designer gráfico, que introduziu a reforma gráfica do Jornal do Brasil, revolucionando a diagramação e o designer de jornais nos anos 1950, brasileiro de Belo Horizonte, Minas Gerais.

## **5- ESTUDOS DE CASO: ALEXANDER CALDER, AMÍLCAR DE CASTRO e DAVID OLIVEIRA.**

### *ALEXANDER CALDER*

Ao escrever para a Câmara de Filadélfia, pedindo que esta lhe enviase seu certificado de nascimento, *Sandy* Calder descobre que havia nascido em 22 de julho de 1898 e não em 22 de agosto de 1989 como dissera a sua mãe, Nannette Calder, pintora retratista profissional, cujo filho, Sandy, posava para ela.

A arte lhe corria naturalmente pelas veias, seu avô e seu pai eram escultores acadêmicos e neoclássicos, seu avô Alexander Milde Calder, e seu pai Alexander Stirling Calder, executaram grande número de esculturas figurativas de proporções gigantescas. Na Filadélfia, seu avô executou uma escultura de William Penn **[Fig. 64]**, fundador Quaker da cidade, esta monumental obra fundida em bronze possuía onze metros de altura e pesava mais de 271 quilos e o seu pai realizou esculturas acadêmicas para várias

idades em destaque a estátua de George Washington (1918), na George Washington Square em Nova Iorque.

Sandy estudou em Paris com Alexandre Falguière (1831-1900) e nos Estados Unidos com Thomas Eakins (1844-1916), distanciando-se do estilo de seu avô e de seu pai, sem qualquer assinalamento, porém tanto o seu avô como seu pai, Calder trabalhava também essencialmente com arquitetos numa combinação de esculturas e locais em que iriam se estabelecer. Calder também quando criança, assim como para a sua mãe, posava também para o seu pai, escultura intitulada Homem Cria (1901-02) **[Fig. 65]**. Escultura esta que faz parte hoje da coleção Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque.

A família Calder mudou-se por diversas vezes, por conta da frágil saúde de seu pai entre, 1905 e 1909, assim como também para conseguir novas encomendas, depois de estabelecido em São Francisco o pai de Sandy foi nomeado responsável pela seção de esculturas para Panama Pacific Exposition (1915).

Alexander Calder obteve o diploma de engenharia mecânica ao regressar para Nova Iorque em 1919, cujo curso o beneficiou consideravelmente na resolução técnica em suas esculturas.

Calder ainda sem uma direção certa passou por diversos empregos e todos eles o enfadaram. No ano de 1922 (ano da Semana da Arte Moderna no Brasil), Calder resolve se tornar artista, para tanto, frequentou, à noite, aulas com Clinton Balmer, de desenho nu anatômico, porém, mais uma vez o enfadando.

Após aceitar viajar como bombeiro num navio de carga para São Francisco e América do Sul, ao acordar e seguir para o convés, testemunha por alguns minutos o impressionante nascer vermelho do sol **[Fig. 66]** e em sentido oposto observa o prateado redondo da lua. Calder decide então ser pintor, conseqüentemente após ficar impactado com tal paisagem, a reproduziu em óleo e em guache, estusiasmado pela família decide estudar por três anos na *Art Students League* em Nova Iorque no ano de 1923 com diversos professores, dentre eles: Thomas Hart Benton (1889-1975), Guy Pene Du Bois (1871-1959), George Luks (1867-1933) e Jonh Sloan (1871-1951) após e sob influência deste último, Calder passa a pintar paisagens naturais e urbanas por alguns anos.

Por experimentar tantos e diferentes materiais, [Fig. 67] e [Fig. 68] como: latas de café, latas de sardinha, caixas de fósforo e pedaços de vidro colorido, Calder torna-se um artista querido, reconhecido, surpreendente e singular na arte contemporânea. Contudo, os materiais que mais Calder gostava de trabalhar eram a madeira e o metal, o qual depois os pintava com cores primárias ou em preto e branco.

Calder utilizou o movimento e a cor como elementos essenciais em suas obras, tornando-se um dos mais importantes artistas do século XX, conhecido pelo fascínio que seus móveis exerciam ao sabor do vento e num desafio à gravidade sugerindo um complexo movimento do universo, do sol e da vida. A esse respeito dizia: “A base de tudo o que faço é o universo”.<sup>67</sup> Por conta do ineditismo móvel de suas esculturas torna-se precursor e representante da escultura cinética, arte esta, contemporânea, caracterizada pela abstração e caráter mutável, cujo movimento pode ser aparente ou real.

Nas décadas de 1960 e 1970, produziu esculturas em escalas gigantescas e que, conjuntamente se contrapõem aos móveis, os *stables*, colocadas em espaços públicos, aparafusadas e executadas em chapas de metal.

Em 1954 pela segunda edição do *Webster New International Dictionary* definiu *Móvil* como: *Móvil*, uma construção ou escultura delicadamente equilibrada do tipo desenvolvido por Calder desde 1930, normalmente com partes móveis, que podem ser postos em movimento por correntes de ar ou mecanicamente propulsionados.<sup>68</sup>

Porém em 1931, este termo, *Móvil*, já havia sido criado por Marcel Duchamp (1887-1968), em 1913 que já havia feito vários experimentos neste sentido, sua primeira obra *Móvil*, é a *Roda de Bicicleta* (1913).

Outra definição para *Móvil*, por Patrick Heron (1920-1999) em 1955 no seu livro *The Changing Forms of Art*, definiu *Móvil* como: “uma configuração abstrata de partes articuladas na qual cada parte ou segmento está livre para descrever seu próprio movimento é no, entanto um movimento condicionado.

---

<sup>67</sup> BAAL-TESHUVA, Jacob – **Calder**. São Paulo: Tashen do Brasil, 2005. p. 5.

<sup>68</sup> *Ibid.* p. 22

Porém, se bem que diferente, dos movimentos de todos os outros segmentos articulados pela qual a construção no seu todo é constituído”.<sup>69</sup>

Ao experimentar diferentes materiais Calder torna-se na contemporaneidade um dos escultores mais surpreendentes e singulares, inovando e ganhando reconhecimento internacional como escultor na década de trinta, o movimento natural em suas esculturas planetárias tridimensionais e geométricas **[Fig. 69]**, utilizando elementos como retângulos, esferas, discos, fusos e espirais em painel de madeira e seguindo um movimento contrário aos construtivistas e primeiros cineticistas, Naum Gabo (1890-1977) e Antoine Pevsner (1888-1962), cujo cinestocismo nos remete a variação de posição de um objeto no decorrer do tempo em relação a um referencial inercial, esses movimentos causam às esculturas de Calder um fascinante formato abstracionista.

O movimento e a combinação fluente de cor e forma em suas construções mecânicas, exercem uma função essencial. Calder atribuía à Mondrian (1872-1944) **[Fig. 70]**, e seus amigos, Miró (1893-1983) **[Fig. 71]** e Fernand Léger (1881-1955) **[Fig. 72]**, a influência que adquiriu, pelas cores primárias (vermelho, azul e amarelo) e as “não-cores”, preto e branco **[Fig. 73]**.

As invenções cinéticas de Lázló Moholy-Nagy (1895-1946) **[Fig. 74]**, que defendia a integração da tecnologia e indústria ao design e as artes, que trouxeram para além do movimento mecânico também a projeção de luz e sombra à arte cinética influenciando Calder na década de trinta, década esta que libertou a escultura do aprisionamento estático a colocando em pleno movimento, graças a influência do construtivismo.

Curiosamente, ao permanecer observando um dos primeiros móveis de Calder, Albert Einstein (1879-1955), no Museum of Modern Art, em Nova Iorque, comentou que havia ele próprio, desejado haver lembrado desta propulsão mecânica.

Calder criou, por encomenda, *A Fonte de Mercúrio* **[Fig. 75]**, em mais um dos seus desafios combinando a técnica com o design, combinando o móvel com o estático, esta escultura desencadeou uma série de outras obras sob o mesmo tema, fonte.

---

<sup>69</sup> Ibid. p. 23

Calder ao longo do tempo desenvolveu três tipos de móveis, com pé [Fig. 76], presos à parede [Fig. 77] e os que eram livres e flutuantes [Fig. 78] na diversidade das formas, das cores e dos tamanhos. Estes móveis sem motor surgiram a partir de 1932, executavam movimentos ao prazer do vento e comparado a sonhos pendurados no teto, Calder instigava a imaginação poética ao observador de suas obras.

Com o passar do tempo, Calder aprimorava mais e mais suas técnicas (1940), até mesmo inventando instrumentos que localizavam o ponto de equilíbrio e gravidade para os móveis, numa criatividade harmônica entre o conjunto e a sequência metamorfoseando o material utilizado como: arames, cordas e varas por barras de ferro com arco onde pendurava peças soldadas de metal em suas pontas, construindo assim pequenos móveis, como se brinquedo fossem, assim como também grandes móveis em espaços externos [Fig. 79].

Em contraponto com os móveis, Calder construiu os stábles, que no início eram de base estável e as esculturas em arame filigranado, em maquetes para que posteriormente fossem transformadas em escala maior [Fig. 80].

Este termo *stáble* foi criado pelo escultor Hans Arp (1886-1966) em 1932, logo após a primeira exposição de Calder em Paris, seu objetivo nesta época era construir esculturas estáticas, feitas de aço, aparafusadas ou rebitadas, no espaço além de descobrir outros pontos diferentes de gravidade. Calder disse acerca de sua nova orientação escultural: *“Nas minhas primeiras esculturas estáticas (stábles) estava interessado principalmente no espaço, em dimensões vectoriais, e em centros de gravidade diferentes [...] Não se pode apreciar o valor estético destes objectos ao mesmo tempo que se tenta compreendê-los.”*<sup>70</sup>

Numa amostra, a farta criatividade dos trabalhos de Calder em seus móveis e stábles foram expostos na *Galeria Pierre Matisse* em 1937, época que criou formas de animais fantásticos, características dos seus *stábles*, e para o *Museum of Modern Art*, em Nova Iorque apresentou *A Baleia* e mais

---

<sup>70</sup> Ibid. p. 24.

tarde já no Brasil, no Rio de Janeiro, *Triângulo Esférico*, estas que iniciaram stábeis monumentais já citados anteriormente nas décadas de 1960, 1970.

Calder, atravessando o atlântico em 1929, retornando para Nova Iorque, conhece Luisa James, parente do escritor Henry James (1843-1916), com quem dois anos mais tarde se casa e em 1935 nasce sua filha Sandra, ano seguinte acontece um divisor de águas em sua abordagem artística, deixa de lado suas esculturas de arame e madeira e passa para construções abstratas, ao visitar.

Com o desejo de que suas obras não fossem dissociadas de fenômenos naturais, após o nascimento de sua filha, passa a dividir sua estada entre sua casa americana e outra em França, ambas rodeadas pela natureza, afirmando que o universo é real, porém temos também que imaginá-lo e que uma vez imaginado somos realistas ao produzir.

Calder sempre teve grande apreço pelo circo, desde a infância, para tanto observou por duas semanas toda a movimentação circense e por vários ângulos, o que o fez realizar um sonho de construir em miniatura um circo, o *Circo Calder* [Fig. 81], com o qual pode treinar o processo profundo da observação e da fluidez da linha, o que lhe deu competência suficiente para ilustrar o tema do filme de Charlie Chaplin, *A Quimera de Ouro*, porém, ao trabalhar como ilustrador *freelancer* para o *National Police Gazette*, ao levar esboços desta observação circense, o editor recusa-se publicar alegando que tais bastardos nunca enviavam bilhetes grátis, daí toma a decisão de criar seu próprio circo. Ao retornar à Paris em 1926 e frequentar a *Académie de La Grande Chaumière*, rapidamente conheceu e cercou-se de amigos artistas. Criou pequenas esculturas experimentais com arames e argolas de cortina (numa demonstração de lembranças da infância) lembrança esta que o acompanhou por toda a vida e numa antevisão para a criação do circo em miniaturas [Fig. 82], com o uso da essência da linha do arame, isto o fez refinar o amadurecimento no trato com os elementos materiais, assim como o refinamento do seu peculiar e sofisticado humor.

Por quase trinta anos era o próprio Calder quem movimentava seus *móviles*. As cinquenta figuras do seu circo o remetiam aos tempos de brincadeiras infantis. Há um último espetáculo filmado em sua casa em Paris por Carlos Vilardebé em 1961 e paralelamente escrito e publicado no livro *You*

*Can't Go Home Again*, 1940, por Thomas Walfre, em episódio sobre o circo de Calder. E para assistir o espetáculo do Circo de Calder, sob a popular canção *Ramona*, os espectadores eram: Jules Pascin (1885-1930), Joan Miró (1893-1983), Man Ray (1890-1976), Fernand Léger (1881-1955), Hans Arp (1887-1966), Jean Cocteau (1889-1963), Tsuguharu (Léonard) Fujita ou Piet Mondrian (1872-1944), assim como também, críticos em arte, compositores e boêmios.

Seu interesse evoluía e já previa, com esses elementos de tensão, no circo de Calder os futuros móveis. Calder impressionado com o desempenho de uma dançarina negra, estrela da *Revue Nègre* no *Folies-Bergerè*, cujo encanto tomou conta da capital francesa, Calder inspirado, produziu uma série de esculturas de dançarinas, as pendurando no teto, prevendo com isto um passo a dar para os *móviles* futuros movidos pela ação do vento **[Fig. 83]; [Fig. 84]**.

Ao visitar o estúdio de arte de Mondrian, de quem se torna amigo até o fim, Calder fica impressionado com as cores puras utilizadas por Mondrian, o branco impoluto, os retângulos nas cores primárias, amarelo, vermelho e azul, logo começa a imaginar tudo aquilo a mover-se, porém, Mondrian não aceita e não partilha da ideia de arte cinética, contudo ambos eram apaixonados por questões cósmicas e pela dança.

Juntou-se ao grupo parisiense *Abstraction-Création* (1931), fundado por August Herbin (1882-1960), George Vantogerloo (1886-1965), Hans Arp (1886-1966), Albert Gleizes (1911-1973), Jean Hélion (1904-1987), George Valmier (1885-1937) e Frantisek Kupka (1871-1957), grupo este que o influenciou na arte abstrata e dentro deste grupo, outros integrantes também fizeram parte como: Robert Delaunay (1885-1941), Theo Van Doesburg (1883-1931), Naum Gabo (1890-1977) Wassily Kandinsky (1866-1944) e Piet Mondrian (1872-1944).

Neste mesmo ano apresenta suas primeiras esculturas abstratas na Galerie Percier. No catálogo escrito por Fernand Léger diz: *“Calder extrai algo de todos estes elementos dispersos dos nossos tempos, e é apropriado ao homem que fez tudo isto de ser este grande homem, um americano cem por cento. Juntando todas estas pontas soltas, ele impôs ordem, transformou-as*

*em objetos esculturais e depois, sempre a sorrir, carregou num botão mágico, e tudo começa a mover-se devagar, graciosamente [...].”*<sup>71</sup>

A diversidade de Calder e a sua multi-inquietude o faziam ultrapassar seus limites de criação para além de ser escultor. A cineticidade dos móveis de Calder remetia-lhe a um bailado escultórico e, portanto teatral, o fazendo receber repetidas vezes convites para desenhar cenários de palco e produções teatrais para dança contemporânea, como por exemplo: cenários para o bailado de Martha Graham (1894-1991), dançarina e coreógrafa, em 1935 e para Sócrates de Eric Satie (1866-1925), compositor e pianista francês.

Artistas da *Bauhaus* por volta dos anos 1920 já haviam feito experimentos com painéis de fundo mecânico com luz, cor e movimentos, Calder nos anos 1930 faz lembrar este tipo de produção para o *Triadic Ballet* de Oskar Schlemmer, balé este que se tornou o mais abrangentemente realizado da dança de vanguarda.

Em uma de suas espetaculares ideias, que mesmo tendo havido problemas técnicos criou para a *Feira Mundial de Nova Iorque*, um bailado aquático com jatos d'água com 15 metros de altura encerrando-se em queda estrondosa, posteriormente para o *General Motors Technical Centre* em Warren, Michigan (1956), Calder criou um complexo móvel a partir de poderosos jatos d'água. Calder produz outro espetáculo *Trabalho e Progresso*, onde ele próprio encena todos os aspectos combinando móveis e música eletrônica no *teatro dell'Opera* em Roma com duração de 19 minutos.

Calder continua então a executar produções para balé, inclusive o bailado *Metáboles*, no *Odeon de Paris* (1969).

Desde criança Calder gostava de fazer pequenos objetos para ornamentar as bonecas de sua irmã, para tanto, também enveredou no ramo da joalheria mesmo sem as fazer com escala comercial [Fig. 85]; [Fig. 86]; [Fig. 87], porém expôs como não poderia deixar de ser, suas joias, feitas de diferentes materiais, como prata, pedras semipreciosas, até mesmo arame, mantinham sua característica de móvel. Presenteou sua futura mulher na época, com um anel feito em ouro; suas peças de joalheria eram peças únicas.

---

<sup>71</sup> Ibid. p. 20.

A *The Art Digest* de 1 de outubro de 1943 escreve o seguinte sobre a sua exposição em Nova Iorque: “Nem uma das quase cem peças expostas têm falta de vitalidade ou humor, elas satisfazem pelo caráter imaginativo e pelo inesperado. Em alguns de seus maiores móveis, com ramos gigantes em folha de aço negra, executados de maneira brilhante, Calder atinge o cume do design gráfico [...]”<sup>72</sup>

Calder com seu humor peculiar divertia o seu público com grande maestria, sendo o mais novo artista que recebeu a honra em setembro de 1943 de fazer uma exposição (retrospectiva) com mais de 80 obras no *Museum of Art de Nova Iorque*, além de se tornar o escultor contemporâneo mais conhecido dos dois lados do Atlântico.

Relembrando a falta de material para trabalhar em época de guerra, em 1934, desmontou seu barco e o utilizou na produção de vários objetos de arte produzindo neste mesmo ano uma exposição intitulada *Constelações* [Fig. 88]; [Fig. 89]; [Fig. 90]; [Fig. 91], pequenas peças biomórficas, relativas a formas orgânicas, feitas em madeira pintada e arame, esta exposição tem correlação com as obras de Hans Arp (1886-1966) e das abstrações de Yves Tanguy (1900-1955) e sua esposa Kay Sage (1898-1963), pintora, eles tornam-se amigos e montam em conjunto, 1943, na *Galeria Pierre Matisse* em Nova Iorque, uma exposição em conjunto somando as pinturas de Tanguy e as *constelações* de Calder.

Em homenagem a Marc Chagall (1887-1985), Calder executa em sua homenagem um *móvil* com uma cabra voadora, 1940, Chagall havia chegado à pouco nos Estados Unidos em exílio. A *galeria Kootz*, expôs pela primeira vez os *guaches* de Calder e a *Art Digest*, publica e descreve a arte de Calder como um possível rival aos gostos de Klee e Miró.

Com o fim da guerra, Calder recebeu uma série de encomendas para edifícios públicos, criando gigantescos móveis coloridos para átrios de entrada, lobbies dos terminais de aeroportos, praças públicas, sedes de empresas e como a escala proposta havia tomado grandes proporções, procurou construir seus móveis em metalúrgicas locais, criando em 1949 seu maior *Móvil*

---

<sup>72</sup> Ibid. p. 30.

Internacional [Fig. 92], exposto no *Philadelphia Museum of Art*, este móbile tinha as seguintes dimensões: 609,6 x 609,6 cm.

Calder recebeu elogios consideráveis, dentre eles de: Jean Paul Sartre (1905-1980) filósofo existencialista, do arquiteto urbanista brasileiro, Henrique Mindlin (1911-1971), do Presidente Gerald Ford (1913-2006), Henry Moore (1898-1986), Louise Nevelson, escultora (1899-1988), Willian Rubin, historiador de arte (1927-2006), Emily Genauer, crítico de arte americano (1911-2002), James John-son Sweeney, historiador de arte (1900-1986), todos eles elogiaram não apenas sua obra pela obra, mas também a pessoa de Calder, que adorava rir, se divertir, se fazer acompanhado e emanando sempre boas energias, reveladas nas cores, no dinamismo e na sua arte cinética, transversalizando suas experiências técnicas com a representação exuberante de sua obra, admirado, querido e respeitado como artista e profissional e reconhecidamente um dos líderes da arte do século XX.

Através das lembranças, anamneses, construtivistas das obras de Vladimir Tatlin (1885-1953) e Naum Gabo (1890-1977), Calder desenvolve em 1951 duas novas séries biomórficas tradicionais, (referência a formas orgânicas), os *Gongos*, numa volta as suas obras em metal e relembrando os movimentos sonoros produzidos pelo sabor do vento e as “Torres”, como uma referência as construções arquitetônicas em pequenos móveis de metal fixos em arame.

Calder, a partir de 1951/52, recebe diversas encomendas e pedidos de colaborações artísticas como: para a peça teatral de Henri Pichette (1924-2000), *Núcleo*, móveis gigantes presos ao teto com um sentido ameaçador e stábeis como uma referência a maquinaria de guerra, para o átrio da *Universidade de Caracas*, construiu um teto acústico.

Em 1952, recebe seu primeiro prêmio para escultura como representante dos EUA na *Bienal de Veneza*. Em 1955, fez alguns trabalhos na Índia e uma exposição em Bombaim (Mumbai), maior e mais importante cidade da Índia.

Cooperou e montou nada menos que 18 exposições em Nova Iorque para a *Perls Gallery*, em 1956. A pedido do *Carnegie Institute em Pittsburg*, 1958, Calder executa um enorme móbile suspenso, também em 1958, sendo premiado com o prestigiado *Carnegie Prize*. Ainda em 1958, realiza *Orelha*

*Rodopiante*, para a *Feira Mundial em Bruxelas*, feita de aço pintado de preto e movido mecanicamente, este trabalho possuía uma altura de seis metros.

Executou também um gigantesco móbile para o átrio do aeroporto *John F. Kennedy* em Nova Iorque e mais outro gigantesco *stábile-móbile*, Espiral, para a sede da *UNESCO*, em Paris, **[Fig. 93]**.

Disse Peter Bellew, que os stábiles de Calder são satélites oníricos, feitos em metal, forjado com a precisão de um engenheiro e formados com a sensibilidade e intensidade de um poeta.<sup>73</sup>

Calder em sua inquietude percorre o mundo afora e cada vez mais aumentando o tamanho de suas obras para além de ampliar cada vez mais sua criatividade, inventabilidade e paixão pela escultura, a partir de 1960/70, Calder com seus enormes stábiles, por muitas vezes retratavam pássaros fantásticos, dinossauros e criaturas monstruosas. Em 1957, cria *Nariz Comprido*, lembrando um pássaro prestes a pousar ou voar. Em 1974 e com uma altura de 16 metros cria em aço pintado de vermelho o *Flamingo* sobre o *Federal Centre Plaza de Chicago* **[Fig. 94]**. Assim como também e lembrando também um animal primitivo que se empina, Calder cria, em Espoleto, Úmbria, uma incrível escultura de 15 metros de altura cujo trânsito passa por debaixo dela **[Fig. 95]**.

Um stabile excepcional com 10 metros de altura e executado por Calder especialmente para uma exposição, o móbile *O Fantasma*, que mesmo parecendo pequeno o local, o do Guggenheim Museum, para abrigar 361 obras, porém o seu formato em espiral, parecia absorver bem suas esculturas, favorecendo a devida apreciação dos observadores, dá-se uma curiosa situação, neste mesmo museu, pois o arquiteto que o projetou, Frank Lloyd Wright (1867-1959), intenciona à Calder o seu desejo de que o móbile para o museu fosse feito em ouro, Calder não hesita e diz-lhe que o fará, porém o pintará de preto.

A partir dos anos sessenta, cresce consideravelmente a dimensão das esculturas de Calder como: em 1965, na construção de *Homem* **[Fig. 96]**, com 23 metros de altura. O stabile *El Sol Rojo (O Sol Vermelho)* **[Fig. 97]**, para o estádio Olímpico no México que possuía uma altura de 24 metros. Com 14

---

<sup>73</sup> Ibid. p.37.

metros, o móbil suspenso *Vermelho, Preto e Azul*. O *stabile La Grande Vitesse*, [Fig. 98], com 13,2 metros de altura para *Grand Rapids* cidade do Michigan. O monumental *stabile* de Jerusalém em 1976. No *Sears Tower* de Chicago, em 1974, uma instalação cinética concentra uma síntese de sua obra.

Em 1973, a *Braniff International Airlines* encomenda à Calder pintura em três aviões [Fig. 99], assim como também pintou vários carros e um *BMW*, [Fig. 100].

Uma retrospectiva com cada fase de sua obra, intitulada *O Universo de Calder*, foi feita no *Whitney Museum* em Nova Iorque, em 1976.

Calder não chega a ver o seu último *stabile-móbil* gigantesco, *Montanhas e Nuvens*, projetado desde o começo de 1976 e instalado no edifício do Senado em Washinton.

Morre repentinamente aos 78 anos de idade, de ataque cardíaco.

Esta última exposição, *O Universo de Calder*, torna-se um memorial vivo à Calder.

## AMÍLCAR DE CASTRO

As obras de Amílcar de Castro descrevem simbolicamente a poesia em sua materialidade, poetisa o espaço, no corte e na dobra, brinca seriamente o poeta-escultor, ao escrever<sup>74</sup>:

### CORTE E DOBRA

Toda superfície cria mistério.  
O muro divide, proíbe, estanca,  
não passa, ou bloqueia: é tumba, é campa,  
é tampa - não desce e não sobe.  
Esse não permanente aguça e lança:  
e além? e embaixo?  
e em cima? e dentro? e fora?  
Cria o prazer de romper, atravessar,  
conquistar o outro lado o ar, o ver  
e amanhecer no mesmo horizonte.  
Quando corto e dobro  
uma chapa de ferro  
ou somente corto  
pretendo abrir um espaço  
ao amanhecer na matéria bruta  
luz que vela e revela

---

<sup>74</sup> RIBEIRO, Marília Andrés Ribeiro; MELO, Janaina – *Amílcar de Castro; Depoimento*. Belo Horizonte: Circuito Atelier, 2002. p.31.

a comunhão do opaco  
com o espaço dos astros espaço  
que descobre o renascer  
redimindo a matéria pesada  
na intenção de voar

Amílcar de Castro (1920-2002), considerado um dos maiores escultores da segunda metade do século XX, podendo-se entender como um dos maiores artistas latino-americanos, com fortes influências e intervenções pictóricas, sua arte tridimensional se desenvolveu através destas experiências construtivistas visando um mundo melhor e diferente a partir da inovação e utilização das formas geométricas. Outros artistas surgem a partir desta inovação como: Lygia Clark (1920-1988) [Fig. 101], Hélio Oiticica (1937-1980) [Fig. 102], Willys de Castro (1926-1988) [Fig. 103], Lygia Pape (1927-2004) [Fig. 104] e Franz Weissmann (1911-2005) [Fig. 105].

Toda essa força nasce para Amílcar de Castro quase sempre de um plano em que se apoia em duas regras básicas: a dobra e o deslocamento.

Sem se privar de outras artes para além da escultura, Amílcar de Castro se lança também no desenho, nas gravuras e nas pinturas, fazendo questão de também chamar de desenhos sua atividade como programador visual em revistas semanais, jornais diários e suplementos literários. Amílcar de Castro tem pelo desenho como elemento principal para a escultura [Fig. 106]. E diz: Os “desenhos” têm absoluta exterioridade e elemento comum com sua obra escultórica”.<sup>75</sup>

A linguagem não figurativa surgiu por volta de 1948, com a presença de Max Bill (1908-1994), influenciando a arte brasileira nos anos que se seguiam, influenciando vários artistas, dentre eles: Waldemar Cordeiro, que acaba fundando o Grupo Ruptura (1952), no Rio de Janeiro, contrapondo-se com outro grupo que também surgiu chamado *Grupo Frente*.

A partir da admiração das palestras proferidas por Max Bill, Amílcar, por ele influenciado tomou por certo o rumo ao *Concretismo*, fazendo também novas experiências com o uso de diversos materiais como: vidro e madeira.

Tempos depois volta a trabalhar com madeira, cuja característica era a articulação entre partes as unindo, as manipulando sob diferentes ângulos e

---

<sup>75</sup> ALVES, José Francisco – **Amílcar de Castro: Uma retrospectiva**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. 2005. p. 9.

assim obtendo formas e formatos diferentes, soltas entre si oportunizando então numerosas configurações para uma mesma peça.

Suas esculturas partiam da dobra, do corte e depois com a presença da solda, **[Fig. 107]** procedimento este que se tornou recorrente, Amílcar foi descobrindo que com apenas a dobra e técnicas, poderia deixar o uso da solda, surgindo então o clássico procedimento de corte e dobra, chamado por Paulo Sérgio Duarte<sup>76</sup> (crítico, professor de história da arte e pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados / Cesap da Universidade Candido Mendes, no Rio de Janeiro onde leciona Teoria e História da Arte na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro – Parque Lage), de *a fenomenologia da dobra*, ilustrando assim, a primeira série nesta vertente por volta da década de 1950, na exposição intitulada: *A (re)invenção do espaço*.

Em 1969, afirmava que estas figuras elementares como o círculo e o quadrado **[Fig. 108]**, o fazia sentir pleno mistério por perceber a passagem destas simples figuras para o campo da tridimensionalidade.

Para explicar tudo isso afirmava sempre que havia aprendido com o mestre Guinard, sobre a importância do desenho, afirmando que era preciso desenhar o melhor possível. E que foi através do lápis que aprendeu seus cortes e dobras no ferro.

Vários são os artistas que tecem comentários elogiosos e importantes sobre a obra de Amílcar de Castro, dentre eles: Hélio Oiticica (1965), Márcio Sampaio (1967), Frederico Moraes (1983), Sônia Salzstein (1988), Glória Ferreira (1988), Paulo Sérgio Duarte (1989), Rodrigo Naves (1991), Wilson Coutinho (1992), Nuno Ramos (1995), Ronaldo Brito (1999), Ferreira Gullar (2001). Sem questionar a linguagem geométrica, Amílcar de Castro, afirmou-se na *arte concreta* no *Movimento Neoconcretista* a que tinha por finalidade a pura busca da essência em sua linha, esta, que o definiu em sua arte. Os materiais utilizados por Amílcar em suas experimentações vão ao limite destas estruturas que se tridimensionalizam e conforme o avanço tecnológico suas obras vão também superando expectativas, transmitindo leveza, quase num alçar de voo, apesar do peso natural do material escolhido.

---

<sup>76</sup> Ibid. p. 18

Dependendo do ângulo de observação, a mesma peça parece até ser outra. **[Fig. 109]**.

Ao trabalhar com aço inoxidável, por razões econômicas, num período em que esteve por quatro anos em Nova Iorque, a respeito desta experiência com o aço inoxidável, declarou que:

*“a base é um chaveiro e todas as posições assumidas pelas chapas são válidas, como uma esfera. Penso a escultura como se ela tivesse solta no espaço e em movimento permanente”.*<sup>77</sup>

O aço inoxidável era um material que não apreciava muito, ainda assim executou alguns trabalhos, **[Fig. 110]** e **[Fig. 111]**. Considerava que a participação do espectador era secundária e que iria ele, o espectador, para onde o autor queria e que o autor, sim, era ele que quando gostava garantia a obra. Amílcar com este comentário, na diversidade dos materiais com que trabalhava como: madeira, aço ou rocha, referia-se que somente um hipotético espectador poderia fazer uso das articulações. Ele, Amílcar sentia-se feliz em manipular sua obra.

Percebendo que havia melhorado as possibilidades industriais no Brasil, ao regressar dos Estados Unidos, e voltando a residir em Belo Horizonte, introduziu um novo material, que já não eram tão simplesmente chapas de aço e sim pela sua espessura dando sentido de bloco, iniciava então, uma nova maneira de trabalhar, onde já não era mais apenas o corte e a dobra era o corte e o desdobraimento, onde com o corte sem mais aquele volume virtual eram agora então, com o corte, a penetração do espaço e inserção de um bloco no outro, **[Fig. 112]** e **[Fig. 113]**.

Para além do simples corte Paulo Sérgio Duarte, crítico, professor de história da arte e pesquisador, constatou mais uma vez a importância do desenho registrado no recorte do ferro, evidenciando estes gestos do desenho em suas formas.

Ronaldo de Brito (1949), professor no curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil e do programa de pós-graduação em História Social da Cultura, crítico de arte e primeiro a escrever ensaio sobre o

---

<sup>77</sup> Ibid. p.20.

*movimento neoconcreto*, observou nas obras de Amílcar a incorporação do vazio contrapondo-se ao peso do ferro nesta fase do escultor.

Para Rodrigo Naves (1955), crítico, professor e historiador de arte e Doutor em estética, percebia que o que antes era a superfície e espessura agora tornava nas obras, volumes, para tanto esse novo caminho da arte tomado por Amílcar, ficou consagrado na história da arte brasileira com a denominação de *sólidos geométricos*.

O corte e dobra evoluiu ao ponto de o corte não tão somente corte, mas ao ponto de partirem o bloco os recortando, abrindo novas possibilidades de formas e as fendas transformam-se em desenho como podemos observar nas figuras, **[Fig. 114]** e **[Fig. 115]**.

Assim como também Amílcar em algumas peças removia pedaços, **[Fig. 116]**, curiosamente também assinava em vários lados da peça numa clara demonstração que a peça não tinha uma posição fixa, definitiva.

Além ainda dentro do clássico corte e dobra, continuava com novos experimentos, realizou em espaços públicos, (1978), e com interessante escala uma chapa de ferro com 2,2 metros de diâmetro fazendo elevar o plano para uma terceira dimensão, **[Fig. 116]**. Amílcar queria ir muito mais além, em suas experiências do corte e dobra com o ferro e o aço, materiais como o granito e a madeira não eram para ele materiais totalmente desconhecidos, a madeira lhe possibilitou os passos para os sólidos geométricos, desejando trabalhar na década de oitenta, essas possibilidades que a madeira da rocha e do aço, sempre com a intenção de imprimir sua emoção e sentimento de artista, pois sem a qual não conseguia fazer arte.

Para tanto, adotou a braúna, madeira de peso, solidez e cor e pelo menos três tipos de granito, pesquisando e produzindo com estes novos materiais peças já existentes. O mercado na época não aceitou bem esta inovação por já estar acostumado com seus trabalhos em aço, ainda assim executou peças em madeira e chegando a em uma delas gravar de próprio punho um poema de Guimarães Rosa<sup>78</sup>(1908-1967), "... passarinho que se debruça – o voo está pronto", **[Fig. 117]**.

---

<sup>78</sup> Importante escritor brasileiro, médico e Diplomata, nascido em Minas Gerais – Belo Horizonte.

O curador-geral, Paulo Sérgio Duarte, observando o corte e dobra nas obras de Amílcar de Castro, comenta:

*“Nelas se evidencia o quanto o desenho as realiza, o quanto o desenho as formas lhes dá corpo, o quanto o gesto do desenho, com o tempo, habita seu espírito e lhes faz denso o corpo. Vemos então, que por trás da espessura das esculturas mais recentes, em madeira, em pedra, ou mesmo o ferro anterior, e, antes nas esculturas monumentais que no corte e dobra inventavam o espaço, além do tempo, quem a habitava primeiro, era o desenho”*. Grifo do presente autor,<sup>79</sup>

Os críticos e admiradores das obras de Amílcar de Castro se surpreendem com suas inovações e mais uma vez com o tema corte e dobra, desta feita, com chapa de aço finas executando trabalhos com um novo sistema e baseando-se em complexos desenhos geométricos, quase uma invenção de uma nova figura geométrica, na percepção de Ronaldo Brito, que reafirma mais uma vez a importância do desenho na definição de suas esculturas.

Amílcar descreve esse novo procedimento onde a escultura não é dobrada por máquina e sim pelo próprio peso da chapa e do calor dos maçaricos, dependendo da escala essa chapa poderia também aumentar de espessura.

Através da indústria no Brasil, Amílcar encontrou a possibilidade de realizar esculturas com espessura de 30 cm por 4m de comprimento sem que isso alterasse suas questões conceituais de sólidos geométricos.

Ao ser homenageado no *1º Simpósio Internacional de Escultura*, em Brusque, estado de Santa Catarina, no Brasil, Amílcar foi um dos selecionados para ir in loco executar trabalho de proporções monumentais em bloco de mármore, **[Fig. 118]**, este fato o oportunizou de a monumentalizar suas obras de sólidos geométricos em rocha, onde mais tarde também executou mais três trabalhos menores, **[Fig. 119]** e **[Fig. 120]**, cujas peças curiosamente já existiam em aço, **[Fig. 121]**.

Costumava humoradamente dizer que: “Como Drummond<sup>80</sup> (1902-1897), que diz que nós temos ferro no solo e na alma. Vivo cercado pelas

---

<sup>79</sup> Ibid. p.22.

<sup>80</sup> Poeta, contista e cronista brasileiro, nascido no Rio de Janeiro.

montanhas de ferro”. “O ferro é um material simples com o qual todo mundo sabe trabalhar. Quando aquecido fica doce, fácil de dobrar”... mas posso produzir minha arte em qualquer parte; o ferro é contingência”...<sup>81</sup>

E ainda sobre a madeira ser orgânica e se para ele fazia alguma diferença, respondeu: “Não, mesmo porque eu estou mais interessado na forma do que no material”.

Outra vertente deste curioso escultor é o artista pintor, que produziu inúmeras e significativas obras sobre papel, talvez mais que com acrílica sobre tela. O nanquim sobre papel além de ser uma técnica fácil de expor e menos custosa, em seu gestual pictórico, parecia já apontar, registrar, futuras esculturas.

O gestual governa a caligrafia construtiva para anotar a escultura futura [...] <sup>82</sup>. Neste gestual pleno de energia livre e rápido as obras de Amílcar com acrílico pareciam ser feitas de uma só pincelada, **[Fig. 122]**, **[Fig. 123]**. Já em outras pareciam sugerir esculturas futuras. A esse respeito, do que para ele chamamos de pintura, enquadra-se seu pensamento. <sup>83</sup>

*“O desenho sempre foi uma maneira de pensar do artista plástico. <sup>84</sup>O que faço é reorganizar uma área usando cor, assim como eu faço com a escultura. <sup>85</sup>*

*O mundo inteiro diz que óleo sobre tela é pintura. Mas isso é uma maneira boba de falar. Se você olha o mundo e traduz o mundo em linhas, você é um desenhista e não um pintor. Se olha para o mundo e traduz em cor, você é um pintor. O Guinard é pintor sem dúvida. Matisse é pintor. Eu não sou pintor. A escultura é estrutura, questão construtiva. Tem parentesco, no meu modo de pensar, com a arquitetura e está mais perto da construção, da organização espacial”.* <sup>86</sup>

Rodrigo Naves, (1955), crítico e historiador de arte referia-se a produção de cerca de trinta anos de Amílcar como “desenho-pintura”. (1991).

---

<sup>81</sup> Ibid.p.24.

<sup>82</sup> Ibid. p. 85.

<sup>83</sup> Ibid. p. 85.

<sup>84</sup> Op. Cit. TORRES, Maurício. 1990. p. 86.

<sup>85</sup> Op. Cit.–MORAES, Angélica. 1995, p. D-4.ORSINI, Elisabeth, 1996. p. 86.

<sup>86</sup> Op. Cit.–SEBASTIÃO, Walter. 1999. p. 85.

Amílcar de Castro, (1920-2002) – Belo Horizonte, formado em Direito em 1945 (UFMG), escultor, artista plástico e designer brasileiro, revolucionou a diagramação e design como um todo no Brasil nos anos cinquenta, introduzindo a reforma gráfica no *Jornal do Brasil*.

Frequentou a escola de arte *Guinard*, Alberto da Veiga Guinard, (1896-1962), pintor paisagista brasileiro de formação europeia com quem estudou desenho e com Franz Weissmann (1911-2005), estudou escultura figurativa, Franz Josef Weissmann, que imigrou da Áustria para o Brasil aos onze anos de idade.

Com Franz, trabalhou muito torsos, cabeças, pernas, depois experienciou o gesso e o bronze. Com Guinard, que em seu conceito era um grande e genial desenhista assim como excelente pintor, alegre e brincalhão, tornaram-se amigos, este, o ensinou a trabalhar com o lápis, sem exageros emocionais, de modo firme e direto, dando-lhe o conhecimento da linha, do traço bem definido, em ritmo espaço. Escrevendo sobre Guinard este texto:

Guinard.<sup>87</sup>

*“Foi um grande pintor, excelente desenhista e ótimo professor. E alegre e brincalhão. E grande amigo.*

*Sobre ele, escrevi não como crítico, o que não sou, mas sobre o que a pintura, o desenho e suas aulas me ensinaram”.*

Amílcar de Castro considera que o *Neoconcretismo* foi mais forte e importante que a *Semana de 22*, ocorrida em São Paulo, no Teatro Municipal da cidade que, apesar do movimento ser chamado de *Semana da Arte*, ocorreu em apenas três dias e cada dia era debatido um aspecto da arte, dando início ao modernismo no Brasil com uma nova visão e renovação das linguagens artísticas, passando da vanguarda para o modernismo, através da busca de liberdade criadora e experimentações novas.

O *Neoconcretismo* surgiu como surgem outras coisas, não havia nada premeditado.<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> RIBEIRO, Marília Andrés Ribeiro; MELO, Janaina – **Amílcar de Castro; Depoimento**. Belo Horizonte: Circuito Atelier, 2002. p.11.

<sup>88</sup> Ibid. p.16.

Para Amílcar, o *neoconcretismo* aconteceu por discordar de Max Bill, (1908-1994), designer gráfico, designer de produto, arquiteto, pintor e escultor, que pretendia uma arte pura, desvinculada de emoção, porém, para Amílcar a arte é mais que definições absolutas, que a arte pode variar e se transformar, contudo, após assistir uma conferência de Max Bill, sobre sua obra e a *Unidade Tripartida*, [Fig. 124] junção de três coisas (Teorema de Pitágoras, a Folha de Mébios e a Tabela de Fibomacci), certo trabalho dele uma esfera vazada, acabou por impressioná-lo e influenciá-lo, o levando a fazer várias experimentações com a dobra e o corte em chapa de ferro.

Amílcar de Castro participou do *Grupo Neoconcreto* no Rio de Janeiro em 1953, grupo este que surgiu com o rompimento do Movimento concreto, por discordâncias entre os grupos *Ruptura* (paulista) e *Frente* (carioca).

Amílcar é considerado um dos escultores construtivistas mais representativos da arte brasileira contemporânea.

Muitas são as vertentes de um artista como Amílcar de Castro, podemos encontrar pontos comuns ou não, porém uma alusão importante se destaca em sua obra quando para Amílcar o que interessa não é a figura, ao mundo objetivo, mas sua relação viva e orgânica com o espaço.

Por muitas vezes sentimos a sua obra ser uma extensão de si próprio. O desenho para Amílcar é a base preparatória para a sua arte, descobrindo-se a si próprio em sua tridimensionalidade.

Ao participar de uma Bienal em São Paulo em 1967, Henry Geldzahler, (1935-1994), curador de arte contemporânea, historiador e crítico de arte, nascido na Bélgica, emigrando para os Estados Unidos e apreciando a obra de Amílcar, concedeu-lhe a bolsa *Guggenheim*, onde foi para Nova Iorque e lá morou com a família por quase três anos, visitando museus quase diariamente e observando importantes exposições como de Picasso, Alexander Calder e outros.

A obra de Amílcar de Castro, não lhe permitia o erro, quando este lhe acontecia, procurava tirar partido e transformava o erro em mais um elemento que fazia parte do processo criativo transformando poeticamente o imprevisto da matéria.

O desenho com *lápiz duro* foi como um funil me fez entrar por um caminho que achei muito bom. Desenhar com *lápiz duro* dá o prazer de fazer

bem feito. Você não pode errar você tem que fazer o melhor possível. Se errar não há conserto, não sai mais, pois o lápis duro sulca o papel. O traço tem que ser feito corretamente, severamente. Isso me deu uma grande alegria e comecei, por aí mesmo, a ser mais severo mais decidido.<sup>89</sup>

Ao cortar e dobrar, Amílcar, dava sentido à sua obra na acepção de pleno e justo, visto que nela nada se sobra, dando-lhe novo significado.

Para Amílcar o desenho era fundamental, nada fazia sem antes desenhar, trabalhou muito com o lápis duro o que não lhe deixava margem para o erro, pois estaria, o erro, impresso e sem retorno, portanto isto o obrigava a ser preciso e exigente consigo próprio.

Suas esculturas partiam do desenho e a execução dos desenhos e das esculturas em seu ateliê, primeiro o desenho, depois a maquete em papel, depois passava para o ferro e a maquete em ferro que a ia ampliando caso gostasse do resultado.<sup>90</sup>

Para ele, pensar em arte era desenhar, sobretudo e que sem o qual nada acontece.

Trabalhou também litografia ou litogravura [**Fig. 125**], palavra grega que quer dizer (pedra/escrita). Trabalho este que são desenhos marcados numa pedra de base calcária com um lápis gorduroso, técnica esta dividida em quatro etapas: 1- a limpeza da pedra, 2- o desenho, 3- a entintagem e 4- a impressão.

Amílcar tem o mesmo pensamento de desenho com o seu lado diagramador, preocupando-se apenas com o leitor além de intencional oferecer uma leitura fácil e agradável.

Selecionava seus desenhos, os que gostava e os fazia quase num golpe de espontaneidade e em tempo curto, breve, sem conseqüências ou intenções premeditadas, sente-se livre ao expressar-se, tanto no ato de ser desenhista e de ser escultor, se autoprovoça, chegando a experimentar o desenho também com a mão esquerda para sentir o que acontecia, pois cada momento lhe era único, preocupava-se o preto no branco e sentia profunda alegria e prazer com o que fazia sem intenção do belo ou do feio.

---

<sup>89</sup> RIBEIRO, Marília Andrés Ribeiro; MELO, Janaina – **Amílcar de Castro; Depoimento**. Belo Horizonte: Circuito Atelier, 2002. p.33.

<sup>90</sup> Ibid. p.34.

Seu olhar sobre a matéria antecedia ao gesto do fazer poeticamente com o seu singular improviso.

Evidenciava em sua obra um ato contínuo, sugeria leveza ao peso na essência da sua obra e da sua materialidade.

Por toda obra de Amílcar de Castro, percebe-se uma mesma linha de pensamento e execução, o corte e a dobra, que há em todas e todas, porém também únicas. E, estas, ao longo do tempo passam por constantes transformações, pois a ferrugem anuncia esse processo no espaço e no tempo, mesmo sendo um processo contraditório, pois a obra nasce e ao mesmo tempo, esse sopro de vida lentamente anuncia o seu fim.

Aos vinte e um de novembro de dois mil e dois, em Belo Horizonte e aos oitenta e dois anos, Amílcar de Castro, **[Fig. 126]** morre vítima de insuficiência cardíaca e respiratória. Deixando um legado de décadas dedicadas a arte brasileira. Curiosamente numa cena inusitada, seu cortejo atravessou por uma de suas esculturas monumentais. E como homenagem póstuma, em dezembro de dois mil e dois, foi organizada uma exposição com suas obras, inclusive obras inéditas, pela *Marília Razuk Galeria de Arte* em São Paulo, em cuja ocasião também foi lançado o livro *Amílcar de Castro: corte e dobra com texto de Chiarelli*. Em, dois mil e quatro, seus filhos fundaram o *Instituto Amílcar de Castro*, com sede no Ateliê Nova Lima.

Em dois mil e cinco foi realizada também uma exposição se suas esculturas monumentais e de porte médio, pinturas e desenhos, no ano do Brasil da França com peças de coleção de Márcio Teixeira e do *Instituto de Arte Amílcar de Castro*.

O curador geral, Paulo Sérgio Duarte, estimou quatro mostras de arte das obras de Amílcar e Castro, inclusive com trabalhos inéditos de programação visual e ilustrações de publicações, assim como também um livro inédito sobre o artista Amílcar de Castro, **[Fig. 127]**.

Paulo Sérgio Duarte foi um dos que observou nessas esculturas maciças a ligação fundamental com as de *corte e dobra*.

Nelas se evidencia o quanto o desenho as realiza, o quanto o desenho as formas e lhes dá corpo, o quanto o gesto do desenho como o tempo, habita seu espírito e lhe faz denso o corpo. Vemos, então, que por trás da espessura das esculturas mais recentes, em madeira, em pedra, ou mesmo o ferro

anterior, e, antes, nas esculturas monumentais que no corte e na dobra inventavam o espaço, além do tempo, que habitava, primeiro era o *desenho*. (grifo do autor)<sup>91</sup>

DAVID OLIVEIRA – ANEXO 3 – página 157

## 6- O OBSERVADOR

O homem é o único ser que tem a capacidade da apreciação estética, daí ser a apreciação da arte uma experiência tão somente humana.

Se há beleza ou não, a natureza ou o objeto de arte simplesmente existe.

Podemos chamar de estética a contemplação da natureza ou objetos de arte, a emoção estética é o que sentimos quando observamos algo.

A obra de arte existe para o observador, não que o artista e sua obra não sejam significantes, mas os objetos de arte existem para poder ou não gerar a possibilidade de leituras, sensações, relações e experiências.

A obra de arte é feita pelo artista, porém para o observador, um complementando o outro.

As obras de arte contem em sua fisicalidade, manifestações sejam formais ou não, interpretativas ou sensoriais, objetivas ou vagas.

Para o observador não importa o que o artista imprimiu, pois o artista não pode controlar a percepção do observador, a obra de arte oferece várias leituras e vários modos de compreensão, pois a verdade está para ambos, artista e observador.

Segundo Hegel, (1770-1831) – Filósofo alemão, um dos criadores do sistema filosófico chamado *idealismo absoluto*, sistema este que abrangeu várias áreas, dentre elas a arte e que, baseia-se na ideia de que contradições e dialéticas são resolvidas para criação de um modelo, podendo refletir-se tanto do Estado político quando no espírito, no sentido de alma e aspirações ideais e que, portanto, essa relação de arte e intelecto, dá-se entre a obra e o observador.

---

<sup>91</sup> ALVES, José Francisco – **Amílcar de Castro: Uma retrospectiva**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005. p. 22.

Porém, o que importa é perceber que a obviedade da presença do observador não necessita ser discutida, pois ele é parte naturalmente e integrante deste processo.

A relação entre a arte e o observador não pode ser contestada, pois o observador é o principal, essencial motivo da existência da produção artística.

Há também uma questão relevante em relação ao observador, para que a obra de arte possa ser observada a contento, na realidade atual, onde a tecnologia e suas interferências se fazem presentes e que o observador desempenha múltiplas tarefas e não correlatas deve-se levar em conta que esta é uma realidade, é importante empenhar no cenário destes ambientes para que não se perca a conexão entre a obra e o observador.

Para tanto, a obra de arte não se encerra em si própria, ela necessita manter esse diálogo, não que a obra de arte proponha um diálogo com o observador, mas ela é esse diálogo, ela, a obra de arte, é que faz esse fluxo entre o objeto e o observador enquanto a relação se estabelece.

O objeto de arte se faz e se completa nessa dinâmica interpretativa com o observador ao ser lida, sentida, percebida ou interpretada.

Ainda no sentido tecnológico com as então, obras interativas, o corpo físico do observador ganha destaque, pois o observador torna-se um elemento constitutivo da obra de arte de um modo geral.

Portanto, neste sentido, abordaremos dois tipos de observador, o *observador-autor*, que é o próprio artista e o *observador-receptor*, que é o público.

Ao longo do tempo o olhar para a arte se modificou em várias épocas.

Atualmente a presença física do observador pode também fazer parte da obra de arte e para que esta obra se atualize ou se materialize. Este tipo de observador ganha o nome de “*interator*” onde o observador pode ser considerado coautor da obra.

Neste sentido da arte interativa podemos analisá-la como nos apresenta Júlio Plaza<sup>92</sup> (1938), que nos apresenta então, essa interatividade através do conceito da obra aberta, participativa ou interativa **[Fig. 128]**.

---

<sup>92</sup> Júlio Plaza, nascido em Madrid, Espanha em 1938, naturalizado brasileiro, artista multimídia, foi professor do Departamento de Multimídia do Instituto de Artes da Unicamp e do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, também Doutor em comunicação e semiótica pela PUC/ São Paulo e dedica-

A intenção é perceber em até que ponto pode haver um envolvimento do corpo físico com a obra de arte.

Para tanto temos dois tipos de observadores, o *observador-autor* que é o artista que se percebe também receptor para poder, num constante diálogo com a matéria, construir elementos dentro de sua visão de mundo a sua obra e poder ser também o observador-autor.

Em outro momento temos o *observador-receptor*, que são os que observam a obra de arte, que é o público em geral e que trás consigo, cada um deles, sua bagagem e visão própria de mundo, tornando-se a obra a interface para o diálogo, de acordo com essas diferentes percepções.

Vale salientar que existe também uma conexão, um acordo, entre o observador autor e receptor, visto que o artista ao produzir sua obra necessita distanciar-se dela, para também observá-la na busca de outras percepções no ato de sua criação do projeto artístico, que se refletiram também para o observador receptor.

Na arte abstrata o corpo do artista movimenta-se em torno do objeto observado, assim como na própria obra de arte e até fisicamente, onde não há apenas a movimentação da mão, mas também do próprio corpo. Podemos dar como exemplo: Jackson Pollock, (1912-1956) **[Fig. 129]** e **[Fig. 130]**, pintor norte-americano, que desenvolveu a técnica criada por Marx Ernest (1891-1976) **[Fig. 131]**, que foi um importante escultor e pintor surrealista alemão (nacionalizado francês) do século XX. Nasceu na cidade alemã de Brühl (região da Renânia) em 2 de abril de 1891. Faleceu em Paris em 1 de abril de 1976.

A técnica chama-se *dripping*, gotejamento, onde se punha a tela ao chão para sentir-se dentro do quadro e sem o uso de pincéis.

Outro artista que utilizava a Antropometria, que é a ciência de medida do tamanho corporal, foi Ives Klein, (1928-1962) **[Fig. 132]**, pintor francês, considerado pela crítica de sua época um *neodadaísta*, movimento artístico de vanguarda moderna iniciado em Zurique, 1916. Dada, palavra que significa “cavalo de madeira”, era utilizada como sem senso, como na fala das crianças,

---

se a pesquisa de multimeios, seu nome está associado a grande número de eventos relacionados com a arte e tecnologia no Brasil, seja como artista/criador, seja como organizador, curador e crítico.

para reforçar a ideia antirracional do movimento, contrariando os padrões estéticos pós-guerra (primeira). Ives Klein utilizava o corpo no lugar dos pincéis para produção de sua obra.

O público modifica o olhar de maneira descontraída e prazerosa ao observar também a *Performance*, que é o desempenho em uma exibição e a *Body art*, palavra inglesa que quer dizer uma manifestação do corpo do próprio artista o utilizando como suporte ou meio de expressão, termo este criado na década de sessenta, técnica esta considerada como um prolongamento da arte *conceitual* e do *minimalismo*, convidando o observador a participar ou não e o colocando também em ato reflexivo, ou enfiado, o distanciando ou não, ou podendo também trazê-lo ao riso.

A *Body Art*, aproxima-se também do *Happening*, que significa acontecimento, com características de artes cênicas e quase sempre de modo planejado, embora de modo improvisado, imprevisível, espontâneo e sempre inédito.

#### *O observador-receptor*

A postura anterior do observador na Arte tradicional o deixava quase imóvel mediante a obra de arte, o fazendo percorrer apenas com o olhar, esta distância estava relacionada também ao respeito e quase uma condição sagrada com a proibição do toque, apenas da contemplação.

A arte moderna já oferece ao observador essa possibilidade de interação com a participação e interação específica, quebrando barreiras e trazendo para perto da obra o observador, já descontraído.

Essa possibilidade participativa acontece também em outras artes como no teatro, na dança e na música, graças também a semente plantada das obras interativas, auxiliadas pela tecnologia.

Podemos citar a participação do observador e seu deslocamento, na arte cinética, que é uma corrente das artes plásticas que explora efeitos visuais por meio de movimentos físicos ou de ilusão ótica ou de truques posicionados nas peças como, por exemplo: nas obras de Alexander Calder, estes deslocamentos de movimentos ilusórios, produz no observador a construção poética da obra de arte.

O *observador-receptor* é integrado à obra totalmente, mediante uma instalação, que é uma obra que só existe para aquele instante, montada na hora e ao fim da exposição, desmontada. Seus elementos estão dispostos naquele determinado ambiente, com o a intenção de apenas existir na memória ou através de filmes ou fotografias.

A instalação, Spencer Tunick, (1967) conhecido fotógrafo americano, por fotografar aglomerações de pessoas em corpo nu, **[Fig. 133]** tem também a possibilidade de provocar no observador, diversas sensações, ou de frio, ou de calor, ou através de cheiros e sons.

Com o avanço tecnológico o corpo da obra necessita do corpo do observador, onde num jogo lúdico o observador incorpora as mais variadas sensações.

*Imaginar o imaginar, imaginar as formas específicas em que se imagina. Lidamos com todo um sistema de signos que são referidos a uma matéria específica... Não é possível traduzir nem parafrasear o processo imaginativo, porque transpor de uma matéria específica para outra desqualifica essa matéria e não qualifica a outra.*<sup>93</sup>

Todas essas mudanças foram sentidas e transformadas neste processo interativo. Para tanto, a arte dialoga com a ciência e tecnologia, criando um novo conceito, novos pensamentos, novas ideias, novas atitudes, novos artistas, novas obras e novos observadores, podendo haver naturalmente harmonia entre o passado e o futuro num senso de coexistência.

O exercício do olhar do observador está além do que se mostra uma obra de arte apresentada diante do observador. Só se vê aquilo que se olha.

O observador procura perceber além do visível, este é o grande exercício do observador, pois neste processo de se compreender e conhecer o mundo o observador aceita o significado daquilo que se vê por causa da significância abstrata.

Assim, obra e observador se fundem, coexistem. Ao observador, não se encerra com o olhar, o olhar do visível, pois há uma eterna procura e surpresa na apreciação deste olhar. O contemplador da obra de arte tem consciência de estar vendo ilusão com sentido, como uma alucinação domesticada, a arte

---

<sup>93</sup> OSTROWER, Fayga – **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1991. p.35.

revela uma porção de coisas, mas só revela-se aos mais atentos para tanto, é necessário ter “olhos” para ver.

O criador e o espectador encontram na arte uma cartase<sup>94</sup> de sentimento.

## 7- CONCLUSÃO

“Quando iniciamos a vida, cada um de nós recebe um bloco de mármore e as ferramentas necessárias para convertê-lo em escultura. Podemos arrastá-lo intacto a vida toda, podemos reduzi-lo a cascalho ou podemos dar-lhe uma forma gloriosa”.

Richard Bach

A Palavra é a arte universal da comunicação, pois é através dela que manifestamos e transmitimos nossos pensamentos.

Mas ao avançarmos na arte da comunicação, unimos a arte da linguagem às demais artes. O Objeto artístico e material da obra de arte nos dá essa exata dimensão da comunicação. Desperta no observador, sentimentos subjetivos de uma obra objetiva. O prazer, o entendimento e a apreciação da forma estética são indisputáveis, pois ela é própria para cada observador, cujo subjetivismo é pessoal.

Podemos entender que a valoração estética, não está na sua qualidade perceptível dos objetos de arte e sim na relação e atitude diante dela.

O objetivo desta dissertação é estabelecer relações entre as semelhanças destas palavras-chave em suas linguagens próprias num jogo atemporal que se entrecruzam, rompendo os paradigmas de convenções estéticas.

---

<sup>94</sup> A Cartase na arte é uma manifestação de sensações causadas por descargas de sentidos e emoções aliviando assim as tensões emocionais.

Ao modo em que também vai buscar uma troca e participação, convidando o observador a interagir e observar a importância que o desenho trás para a arte escultórica, traço este comum entre estes três artistas, Alexander Calder, Amílcar de Castro e David Oliveira, cada um em seu tempo, em sua época, em sua formação e em sua forma.

Parece-nos comum perceber que o desenho é parte fundamental para a arte escultórica, não se pode negar que o desenho, assume-se como o primeiro instrumento para que através dele dê-se forma a um pensamento plástico, traçando primeiro a ideia e a ela dando-lhe “corpo” sobre o papel ou outra superfície qualquer, assim o desenho é parte fundamental e indispensável para qualquer tipo de projeto.

No campo escultórico, em especial, o desenho ocupa realmente uma importância relevante, especial e vital, possibilitando ao escultor organizar suas ideias e dar forma ao pensamento, este carregado de signos e significados de acordo com a “entonação” que o desenhista-escultor oferece às linhas que cria.

Portanto, o desenho para estes escultores torna-se fundamental no sentido de expressar a sua criatividade e sua emoção caracterizando a sua relevância plástica. Podemos admitir que o desenho fosse por assim dizer o “esqueleto” de toda forma, seja através de um simples rabisco, seja através de manchas ou esboços elaborados ou não, fazendo-se sempre e totalmente necessários para o contexto escultórico.

Pensar cada obra de arte de cada um destes três artistas nos transporta a vários contextos, sejam: pessoais, políticos, filosóficos ou quaisquer outros meios onde à ideia e o estilo repousa sobre o princípio de uma interrelação de constantes formas que se encontram no interior da obra de arte, elementos estes que são suficientes para detectarmos o estilo próprio e ímpar de cada um destes artistas pesquisados.

Podemos considerar o termo *estilo*, um conceito, assim como uma maneira ampla e vaga ao mesmo tempo, porém também se assinala pelo seu “traço” característico constante, permitindo assim a identificação da obra de arte, seja pela sua época, seja pelo seu autor. Hoje poderíamos considerar estilo a *poética da arte*.

A origem da obra de arte está aonde ela vigora e prevalece que é na própria obra, em si mesma. Pois o artista é a origem da obra de arte e a obra de arte é a origem do artista.

Procuramos nesta dissertação, falar um pouco de onde vem a arte, com seus elementos, através do ofício, através da técnica e através da forma e do significado que a obra de arte ocupa em seus espaços.

O ofício de ser escultor é uma das mais importantes expressões da arte no conceito de técnica e forma, instrumentos estes que são o veículo que ilustra uma série de valores de cada época, coadunado e conectado à vida e ao saber, englobando: religião, política, ciência, filosofia e etc. estando intimamente ligado à estética.

Porém, falar sobre o que é arte e tentar defini-la, não nos parece nada fácil, pois grande números de tratados estéticos se debruçaram sobre este tema, que são divergentes e por vezes contraditórios, por serem tantos e tão diferentes estes conceitos sobre a natureza da arte.

Contudo, podemos entender que a arte é uma manifestação da atividade humana que de alguma maneira toca em nossas emoções, para tanto possuímos em nossa cultura alguns instrumentos para esta questão do que pode ser considerado arte. Começamos pelo discurso sobre o objeto em si em que podemos reconhecer competência e autoridade através do crítico de arte, do historiador de arte, do perito de arte, dos museus e galerias, que nos conferem o estatuto de arte a um objeto artístico, são eles que relacionam o objeto artístico, nos apresentam e tentam compreendê-lo e é através destes recursos e objetos que a arte existe, podendo ultrapassar as barreiras do tempo e das culturas.

As obras de arte possuem uma essência artística, de valor próprio, intrínseco e imanente que é o que lhes garantem o “ser” obra de arte.

Portanto, toda e qualquer pessoa já possuiu um mínimo de contato com a arte, mediante sua própria cultura e assim, mesmo sendo difícil descrever exatamente o que seria uma obra de arte podemos nos tranquilizar por ser possível entender que arte é simplesmente uma natural manifestação humana em que diante dela se sucede algum pronunciamento dos nossos sentidos.

Quanto à forma, ela acontece sendo em um processo evolutivo. No *Classicismo*, em seu apogeu a forma encontrou maturidade e equilíbrio

perfeito, porém esse conceito é aplicável a todas as épocas, ao menos como uma possível hipótese, partindo do “estado primitivo” estado este que permite esta maturidade clássica e assim, sucessivamente quando falamos de outras etapas. As formas possuem suas próprias normas que se transformam na medida em que o tempo passa, sendo assim autônomas e com leis próprias e que só se podem ser encontradas na busca da forma, portanto a riqueza do objeto de arte sempre nos parece escapar aos moldes da logicidade, pois transcendem às culturas e ao tempo, devido a sua própria essência e seu próprio valor.

Para compreensão da obra de arte pressupõe-se um esforço maior diante do tempo e da cultura, pois exige um conjunto de referências, referências estas que evoluem e que se transformam nas mãos de cada artista e em dado momento.

Sendo assim, a obra de arte se constitui de elementos culturais mais profundamente necessários que os próprios elementos materiais, sem deixar dúvidas que o trabalho sobre a matéria e o domínio do fazer são elementos essenciais para o acontecimento e existência da obra de arte.

Para nossa maior compreensão, é necessário nos enriquecermos com o aprofundamento, com o conhecimento, com o contato com a arte e com objeto artístico para além de ter uma atitude de interesse pela obra, pois são os únicos caminhos e meios para que possamos transitar, inclusive pelos caminhos da *não-razão*, por isto, podemos até transformar a questão o que é arte, para: como dela nos aproximarmos? Esta compreensão para além da intersubjetividade nos aproxima do autor e da obra, da sua época e semelhantes, nos fazendo descobrir coisas novas, nos sintonizando com o outro, numa conjunção intuitiva que nos irmana com a obra de arte.

Podemos também considerar a forma como uma representação da ideia, esta nos remete ao sentimento platônico, onde a obra de arte dependia apenas da visão geral do mundo em ruína e o mundo da forma, o que temos diante dos olhos como campo de feiura e decadência ou um mundo autêntico que recebe a nossa existência e significação, que é o das essências das ideias Puras.

Porém, há também o campo do simbolismo em que há uma representação mais vaga e vasta, o da subjetividade, que em geral nos concede uma sensação de prazer, que nos remete ao plano do inconsciente. A

subjetividade é algo que atinge a nossa possibilidade de abstração, que a priori não compreendemos, mas que pode nos causar reflexões e inquietações.

A arte é algo mágico, para quem a cria e executa sabe o que sente, porém desconhece quantas e diversas reações, àquela arte ocasionará. Para o observador resta-lhe apenas suas próprias suposições, únicas e inestimáveis.

Ao nos aproximarmos da obra de arte podemos ir para além de fatores objetivos, pois o objeto de arte será o mesmo e imutável, tanto para o criador como para o observador, ambos terão sempre amplas e múltiplas visões diferentes.

É necessário que possamos deixar que o espírito subjetivo nos leve para termos um olhar sensível à obra de arte em regime de troca com o seu aspecto objetivo, aspecto este extraído do mundo.

Com esta sensação maior de liberdade e de subjetividade a técnica torna o ofício mais vivo mais intuitivo e mais sábio, mesmo sendo “superior” ao ofício, são ambos indispensáveis para o artista, ampliando-se à forma, que está representando essencialmente a alma da arte, esta governada pela imaginação criadora, que é a parte espiritual da arte.

Isto nos leva a perceber a importância e significância de uma obra de arte, sua essência, voltada para a experiência pessoal e para a emoção estética que tal objeto de arte pode nos causar.

Para melhor entender o conceito de significância podemos a ele, atribuir, portanto o potencial inerente a cada objeto, que são capazes de desencadear recursos mentais de percepção e cognição, que tornam cada pessoa capaz de interpretar, reinterpretar, atribuir, sugerir e transmitir significados a esta realidade, a partir das redes de significância pré-estruturadas em sua memória ou pela criação de novas redes de significância, para que isto aconteça, precisamos ter um entendimento do indivíduo como ser único, quanto maior sua capacidade de se apropriar de conhecimentos ou referências contextuais, maior sua capacidade de encontrar diferentes significados para o mesmo objeto.

Estas redes definem-se por conterem quantidade variável de conceitos básicos, que podem se ampliar agrupando-se e reagrupando-se, assim permitem construir novos conceitos e elementos mais complexos.

A escultura para além dos seus elementos objetivos e subjetivos partilha uma série de componentes preexistentes com o espaço que ocupam. A escultura monumento em espaço urbano liga-se a memória e a identidade coletiva, contando sua história em sua capacidade simbólica, a escultura como fragmento da imagem urbana vai muito além do vínculo com o passado, vincula-se também ao futuro, dando novo significado ao viver na cidade.

Tendo o espaço escultórico atualmente absorvido, novos e surpreendentes conceitos, podemos perceber que com o passar do tempo esse espaço se amplia e se modifica para além dos espaços e técnicas comuns e tradicionais.

A partir da década de 1960, com o avanço tecnológico e digital a arte passou a se incorporar nas obras de diversos artistas, onde estas relações de espaço se estenderam entre o espaço físico, aquele onde a obra se encontra e o espaço eletrônico/digital, por ocasião desta tecnologia provavelmente esta nova linguagem entre a obra de arte e o espaço esteja sendo fortemente utilizada pelos artistas contemporâneos que trabalham com esta linguagem tecnológica.

Contudo um paralelismo entre as obras de arte eletrônicas com a continuidade das experiências estéticas realizadas atualmente e as iniciadas no modernismo, este cruzamento interdisciplinar, artes plásticas e informática, motivou a profusão das obras interativas.

O avanço tecnológico digital faz-se relevante na percepção do observador pela fronteira que se estabelece entre o espaço físico e o espaço digital, esta proposta aborda um novo tratamento entre o espectador, a obra de arte e o espaço, pois neste novo conceito tecnológico a vida e a arte vêm se transformando a amplificando nossos sentidos e nossa capacidade de perceber e processar tais informações.

A escultura contextual requer o espaço em seu entorno como elemento que também a constitui, ou seja, devemos levar em conta o espaço em que ela se encontra, lembramo-nos do estilo *Minimalista*, cujas características são a redução de cores, uso das formas geométricas e repetições simétricas e que possuem o sentido de serem observadas em relação ao espaço em que se encontram, em espaços e estes, neutros.

Outros espaços para escultura têm que ser próprio, pois sua característica é de se completar com o ambiente em que se posicionam, espaço este que, é o requisito para estas obras de arte, onde o seu contorno já não existe e não mais existe o limite entre o objeto e o seu entorno.

Outros artistas organizam suas unidades modulares para apenas os dispor despretensiosamente, tais módulos dentro de um espaço real e relação que ocasiona os volumes no espaço que ocupa.

Assim podemos perceber que o espaço de arte se diversifica e se amplia nos espaços de interior e exterior, na escultura habitada, no espaço da arte e natureza, onde trás para si o espectador o deslocando; o espaço também pode ser real e virtual, assim com espaço pode ser constituído do vazio, instigando o observador em seus sentimentos e percepções com um espaço sem “obras” concretas, por fim ainda em termos de espaço temos a transformação do espaço escultórico, com a *arte conceptual*, a arte como ideia, arte esta que cresceu num espaço criado pela *avant-gard*, rompendo com modelos preestabelecidos e unindo o antitradicional com o experimentalismo numa reivindicação pela autonomia da arte em que objetiva a reflexão e torna o conceito da ideia soberana.

Sabemos que o homem desenha desde a pré-história até os dias atuais, sabemos também que não há nunca quem nada desenhou, portanto se continuarmos a observar há sempre de alguma forma em nossa volta algo que de alguma forma foi desenhada. Portanto podemos nos perceber diante da vastidão da importância do desenho.

O desenho faz parte da formação do artista e claramente o processo do desenho é introduzido como base de sua idealização.

Nesta dissertação procuramos pesquisar e fazer uma abordagem da importância do desenho e das esculturas de Alexander Calder, Amílcar de Castro e David Oliveira.

Entendemos a importância do desenho para além do desenho, para estes escultores, o amadurecimento dos conceitos e ideias que apontam seus desenhos e suas esculturas, cada um em seu próprio contexto social e temporal, nos dá a ideia de um traço de certa maneira em comum, são eles desenhistas-escultores que utilizam a essência da linha e do desenho em suas obras. Assim podemos perceber a inquietação e a trajetória estética e

concepções plásticas que nos permite compreender melhor a poética estética destes escultores.

Alexander Calder iniciou sua carreira como pintor, desenhista, ilustrador e etc., um apaixonado pela experimentação, utilizando todo tipo de material em seus experimentos.

Calder foi um dos mais importantes escultores do século XX sempre inovando em suas esculturas numa cineticidade colorida que tomam vida ao sabor do vento. Suas esculturas nos põem sempre atentos por conter um dinamismo original e surpreendente que vão para além do seu tempo.

A obra de Calder nos oferece extraordinárias e perfeitas possibilidades de integração entre a escultura e a arquitetura, que preenche o espaço com ritmos novos, estas possibilidades de transformações faz sua obra se moldar de maneira infinda, intervindo no tempo e no espaço simultaneamente e simplesmente. Suas esculturas tanto os móveis como os *stábiles* nos dão sempre um sentido de movimento e de vida, um sentido de “objeto vivo”.

As esculturas de Calder aprisionam o instante na medida em que ele, o instante acontece à espera do próximo infundavelmente o tornando assim, um artista visionário.

Calder possui em suas esculturas refinados desenhos e linhas e linha de pensamento sobre a profundidade cinética de equilíbrio em todo o conjunto de sua obra. Seus estudos revelam um valor construtivo sempre cercado por ferramentas, fios e placas metálicas que juntas parecem promover uma vida intensa de movimento, cores e sonhos. Em sua contemporaneidade, possuía grande afinidade e poder de manuseio e solução eficaz com a mecanicidade de suas esculturas de maneira para além da técnica, com naturalidade escultórica, ao mesmo tempo persistia o fascínio pelas formas orgânicas, onde unia estas duas paixões, a técnica e a forma, em sua imaginação criativa.

Calder como artista construtivo, harmonizado com o seu tempo, revolucionou a escultura, quando nela incorpora o movimento valendo-se de sua capacidade cine-poética.

As obras de Amílcar de Castro possuem vários sentidos, e estes sentidos estabelecem um diálogo entre suas obras por se desdobrarem em várias linguagens, dentre elas a poesia.

Suas obras são em chapas de ferro cortadas e dobradas que se põem de pé e ganham sustentação no espaço. Sua escultura é poética e sua poesia é escultural, seja como for, o seu pensamento é dialético.

A linguagem plástica de sua escultura ultrapassa os limites do material, quando há uma ruptura, corte, deslocamento (des)dobramento, abrindo assim espaço para o imaginário, para a luz, para o ar, estes espaços abertos nos fazem olhar para além da sua escultura, nos leva a novos horizontes, rompendo sem transgredir, pois Amílcar sempre esteve distante de certo modo do conjunto de metas de movimentos artísticos, mas que certamente os acompanhou, esteve alinhado a diversos artistas como Ferreira Gullar, Lygia Clark, Hélio Oiticica e outros no *movimento Neo-concreto* e achava que este movimento foi mais importante que a Semana de 1922, porque lançou e fundamentou ideias que tiveram como consequência uma espécie de descoberta da nossa civilização, da obra de *Aleijadinho*<sup>95</sup>, por exemplo, e deu força a ideia de que é preciso construir, organizar, fazer bem feitas as nossas coisas, as coisas (arte) brasileira.

A obra de Amílcar de Castro cria a possibilidade de construirmos diversas peças a partir da mesma, dependendo de como o observador se posicione. A abertura em suas obras nos oferece outro tipo de abertura, no sentido figurado da palavra, nos concedendo novas formas e sentidos.

Amílcar de Castro sempre começava suas obras a partir de um desenho, considerando o desenho de extrema importância, para ele, o desenho, o traço ia ganhando forma e volume e sua maior preocupação era com a questão da sensibilidade.

Amílcar era de grande simplicidade humana, não se considerava grande escultor nem grande poeta, apenas dizia que fazia com o coração, este para ele era o caminho certo a seguir e a sua maior preocupação.

Amílcar sempre foi um artista de bom humor, um homem de hábitos simples e comuns, além de estar sempre bem disposto e de bem com a vida, com a família e com a sua profissão. A respeito de suas obras Amílcar tem por ideia que não pensa nelas sob a questão de força ou peso, mas sim da ideia, da forma que quer dar, e que esta forma vem primeiro do desenho e no que e

---

<sup>95</sup> Antônio Francisco Lisboa (1730-1814) mineiro de Ouro Preto, escultor, entalhador e arquiteto do Brasil Colonial.

como deve fazer para conseguir reproduzi-la em ferro, transmitindo à ela, a obra, o que lhe vem do sentimento.

Achando que o poder e a força do ferro não lhe vêm à cabeça porque parte do desenho e então, a escultura vai ganhando forma.

As esculturas de Amílcar são fortes, mas sem o poder de intimidar, pois criam uma atmosfera de prazer em sua volta, refletindo assim a personalidade marcante do artista que ao mesmo tempo é suave e afetuosa.

Amílcar acredita que este é o sentido da vida por gostar tanto do que faz e se doar profundamente enquanto as executa.

Sem nenhuma complexidade, achava que pensar na morte era uma “chatice”, mas que essa ideia logo se esvaía porque a escultura em seu sentimento era mais forte do que pensar na morte.

David Oliveira Por ser o mais contemporâneo dos contemporâneos, este jovem escultor de 35 anos, conjuga com Alexander Calder e Amílcar de Castro, a importância do desenho para a escultura, executa suas obras com o pensamento de desenhista.

Explica que seu trabalho é etéreo e que o espectador possui um importante papel, pois é ele, o espectador quem preenche as lacunas vinculando-se entre suas memórias pessoais e a escultura.

Suas esculturas são figurativas e beiram a perfeição com movimentos graciosos, leves e tece em seus fios de arame todos os possíveis detalhes numa constante preocupação anatômica, o que faz da sua obra um despertar de emoções e curiosidades.

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A ESSÊNCIA DA LINHA E DO DESENHO  
PARA A ESCULTURA**

(Alexander Calder - Amílcar Pereira de Castro - David Oliveira)

**ANEXO 1  
ÍNDICE DE IMAGENS**

Célia Cristina de Siqueira Cavalcanti Veras

Dissertação  
Mestrado em Escultura  
Especialidade em Estudos de Escultura  
2015

## ANEXO 1 ÍNDICE DE IMAGENS

- FIG. 1 – Wassily Kandinsky, *Composição VIII*, óleo sobre papel, 1923.
- FIG. 2 - Kazimir Malevich, *Mystic Suprematism*, Suprematismo Místico, (Black Cross and Red Oval), Cruz preta e vermelha Oval, (1920-22).
- FIG. 3 - Tony Smith, *Free Ride*, Passeio Livre, 1962.
- FIG. 4 – (Escultura habitada) Le Corbusier, residência Savoye, França, 1928.
- FIG. 5 – Stonehenge, Inglaterra Entre 1500 a.C. e 1100 a.C.
- FIG. 6 – Espaço Real e Espaço Virtual, Robert Moris, Observatório, Holanda, 1997.
- FIG. 7 – Espaço Vazio, Yves Klein, *El Vacio*, 1958.
- FIG. 8 – Gilbert y George, *Piss Mooning*, Inglaterra, 1996.
- FIG. 9 - Orlan, "Arte Carnal" (Carnal Art), França.
- FIG. 10 - Portão (ou Porta) de Ishtar - foi o oitavo portal da cidade mesopotâmica da Babilônia. 575 a.C.
- FIG. 11- Gravura "A Colheita e o Arado de Cereais" (Mesopotâmia, 1450 A.C.) e Mapa de Ga-Sur: o mapa mais antigo já visto. Fonte: Oliveira (1983), Geomundo (2011) e GeoGuia (2011).
- FIG. 12 – Bloco de pedra de Cascajal, estima-se ter sido encontrado em: 1000 a.C. e 800 a.C.
- FIG. 13 – Arte Minóica - Uma mulher agarrando um touro pelos chifres. Um dos esportes e Arte minoica Idolo.
- FIG. 14 - *Imperador romano Caracalla* Coluna de Trajano (106 – 113) d. C.
- FIG. 15 – mosaico-de-vidro-icone-cristo-pantocra
- FIG. 16 – Desenho de criança de 2;2 meses. Trata-se de uma figura humana contendo: rosto, olhos, nariz, boca, cabelos, barba e dois filamentos saindo da cabeça.
- FIG. 17 – "Senécio", óleo sobre linho de Paul Klee, 1922.
- FIG. 18 – Paul Klee, *Burdened Children*, 1930.
- FIG. 19 – William Hogart, *The Bathos*, 1764.
- FIG. 20 – Alfred Watkins, *Stonehenge*, Inglaterra, 1930.
- FIG. 21 – Eugène Delacroix, cavalos, 1798.
- FIG. 22 - Kleber Matheus, *Neo Ornamental*, 2008.
- FIG. 23 – Peter Jansen, *Thomas Flair*, 2007.
- FIG. 24 – Umberto Boccioni, *Formas Únicas de Continuidade no Espaço*, 1913.
- FIG. 25 – Alexandre Calder, *Animal Sketching*, 1931.
- FIG. 26 – Amílcar de Castro, *Da Série Desenho Artista*, 1980.
- FIG. 28 – Ernest Barlach, "El regreso del hijo pródigo". Madera, 1916-1928.
- FIG. 29 - Wilhelm Lehmbruck: *Der Gestürzte*, O Expulso, 1915/16.
- FIG. 30 – Käthe Kollwitz, *NIO Mulher Morreu*, Alemanha, 1903 e *A Chamada da Morte*, 1934.
- FIG. 31 – August Rodin, *O beijo*, França, 1886 e *Monumento a Balzac*, 1883.
- FIG. 32 – Pablo Picasso, *Mulher com Leque*, 1908.
- FIG. 33 – Rudolf Belling, *Retrato de Alfred Flechtheim*, 1927.
- FIG. 34 – Oskar Schlemmer, *Figura Abstrata*, 1921.
- FIG. 35 - Otto Freundlich, *Figura Abstrata*, 1933 e *Mein roter Himmel* (Meu Céu Vermelho), 1933.

FIG. 35 – Picasso, Craneo de toro, 1943 e Guitarra, 1912.  
 FIG. 36 – Henry Matisse, Music, 1910 e Male Model, 1900.  
 FIG. 37 – Pablo Picasso, 'Bull - plate 9', 1946 e “las jaulas espaciales”, 1930.  
 FIG. 38 – Marcel Duchamp, Bottle dryer [Bottle rack] 1914 reconstructed 1964 e Bicycle Wheel, 1951.  
 FIG. 39 – Van Gogh, Auto-Retrato, com chapéu de feltro, 1887 e A Cesta, 1890.  
 FIG. 40 – Paul Gauguin, Parau api, (Two Women of Tahiti) 1892 Parau api, (Duas mulheres de Tahiti e Alone, (Sozinha), 1893.  
 FIG. 41 - Pablo Picasso, Praça Daleu, no centro de Chicago, 1967.  
 FIG. 42 - Auguste Rodin, 'Despair', Desespero, 1890.  
 FIG. 44 – Antoine Bourdelle, La baigneuse accroupie au rocher, A banhista agachado junto à rocha (1906-1907).  
 FIG. 45 – Charles Depiau, L'Adolescente, 1927.  
 FIG. 46 – Constantin Brancusi, O Beijo, 1907.  
 FIG. 47 – Vladimir Tatlin, Modelo do monument III Internacional, 1920.  
 FIG. 48- Naum Gabo, Cabeça nº 2, 1916.  
 FIG. 49 – Antoine Pevsner, Construction in the Round, 1925.  
 FIG. 51 - Henry Moore, Cabeza de luna, 1964.  
 FIG. 52 - Julio González, Pequeña escultura del espacio abstracto, 1933-1934.  
 FIG. 53 – Pablo Picasso, “Cabeza de Mujer”. Boisgeloup, 1931.  
 FIG. 54 – Pablo Gargallo, Kiki de Montparnasse, 1928.  
 FIG. 55 – Henri Matisse, *La Serpentine*, 1909.  
 FIG 56 – Henry Flynt, 1961.  
 FIG. 57 - Kazimir Malevich, *Black Square*, 1913  
 FIG. 58 – El Lissitzky, “preliminary” – esboço para um poster, 1920.  
 FIG. 59 - Aleksander Mikhailovich Rodchenko, “livros”, 1924.  
 FIG. 60 - Piet Mondrian, Composition V, 1914  
 FIG. 61 - Kazimir Malévich, Suprematism 1915.  
 FIG. 62 – “R. Mutt” (Marcel Duchamp), Fonte, 1917.  
 FIG. 63 - Constantin Brancusi, Princesse X, 1915/16.  
 FIG. 64 – Lygia Clark, Bicho: caranguejo duplo, 1977.  
 FIG. 65 – Hélio Oiticica, Projeto Central Park (Project 1), 1971.  
 FIG. 66 – Willys de Castro, Objeto Ativo, 1962.  
 FIG. 67 – Lygia Pape, "Amazonino Vermelho" (1989/2002)  
 FIG. 68 – Frans Weissmann, Três Pontos, 1957 e Escultura Linear, 1954-98.  
 FIG. 69 - Amílcar de Castro, sem título, 1993.  
 FIG. 70 – Amílcar de Castro, sem título, 1960.  
 FIG. 71 – Amílcar de Castro, sem título, década de 1980.  
 FIG. 72 – Amílcar de Castro, Sem Título, 1963.  
 FIG. 73 – Amílcar de Castro, Aço Inoxidável, 1968. [refeito em 1972].  
 FIG. 74 – Amílcar de Castro, Aço Inoxidável, 1969.  
 FIG. 75 – Amílcar de Castro, Aço, 1973.  
 FIG. 76 – Amílcar de Castro, Aço, 2001.  
 FIG. 77 – Amílcar de Castro, Aço, 1980.  
 FIG. 78 – Amílcar de Castro, Aço, 1980.  
 FIG. 79 – Amílcar de Castro, Aço, 1987.  
 FIG. 80 – Amílcar de Castro, Aço, 1980.  
 FIG. 81 – Amílcar de Castro, Braúna, (Madeira), 1998.  
 FIG. 82 – Amílcar de Castro, Mármore, 2001.

- FIG. 83 – Amílcar de Castro, Mármore, 2001.
- FIG. 84 – Amílcar de Castro, Aço, 1990.
- FIG. 85 – Amílcar de Castro, Acrílica sobre Tela, 1991.
- FIG. 86 – Amílcar de Castro, Acrílica sobre Tela, 1991.
- FIG. 87 – Marx Bill, Unidade Tripartida, 1948.
- FIG. 88 – Amílcar de Castro, Sem título, litogravura, 1992.
- FIG. 89 – Amílcar de Castro falece aos 82 anos.
- FIG 90 – Alguns livros sobre Amílcar de Castro.
- FIG 91 – Alexander Milne Calder, William Penn, 1894. [Avô de A. Calder].
- FIG. 92 – Alexander Stirling Calder, Homem Cria, 1901-02. [pai de A. calder].
- FIG. 93 – AlexanderCalder, Pôr do Sol Ártico, 1973.
- FIG. 94 – Alexander Calder, Galo, 1972.
- FIG. 95 – Alexander Calder, Peixe, 1945.
- FIG. 96 – AlexanderCalder, O Universo, 1974.
- FIG. 97 – Piet Mondrian, Composição com vermelho, amarelo, azul e preto, 1921.
- FIG. 98 – Joan Miró, O sorriso do Flamboyant asas, 1953.
- FIG. 99 – Fernand Léger, Discos, 1918.
- FIG. 100 – Alexander Calder, Penhasco com Pétalas e Cascata Amarela, 1974 e Oshkosh, 1965.
- FIG. 101 – AlexanderCalder, A Fonte de Mercúrio, 1937-1943.
- FIG. 102 – AlexanderCalder, A Fonte de Mercúrio, 1937-1943.
- Fig. 103 – Alexander Calder, Stábile, Sem Título, c. 1947.
- FIG. 104 – Alender Calder, Móbile de parede de pendurar, Esponja Preta, c. 1957.
- FIG. 105 – Alexander Calder, Stábile-móbile. Disco Amarelo, 1953.
- FIG. 106 – Alexander Calder, (*Cat Mobile*), 1966.
- FIG. 107 – Alexander Calder, Domador de Leões (do circo Calder), 1926-1930.
- FIG. 108 – Alexander Carder, Cirque Calder, 1926-1930.
- Fig. 109 – Alexander Calder, escultura de arame, 1928.
- FIG. 110 – Alexander Calder, Josephine Baker, c. 1928.
- FIG. 111 – Alexander Calder, Necklace, ca. 1938.
- FIG. 112 - Alexander Calder, *Brooch, "For Louisa on her fifty-third birthday, February 19"*, 1958.
- FIG. 113 – Alexander Calder, *Display Head for Jewelry*, 1940, and Earrings, ca. 1942.
- FIG. 114 – Alexander Calder, Constelação Vertical com Osso Amarelo, 1943.
- FIG. 115 – Alexander Calder, Constelação, 1943.
- FIG. 116 – Alexander Calder, Tubarão e Baleia, c. 1933.
- FIG. 117 – Alexander Calder, Garrafa de Madeira com Cabelos, 1943.
- FIG. 118 – Alexander Calder, 1949.
- FIG. 119 – Alexander Calder, La Spirale, 1958.
- FIG. 120 – Alexander Calder, Flamingo, 1974.
- FIG. 121 – Alexander Calder, Teodelapio, 1962.
- FIG. 122 – Alexander Calder, Homem, 1965.
- FIG. 123 – Alexander Calder, EL Sol R ojo, 1968.
- FIG. 124 – Alexander Calder, La Grande Vitesse, 1969.
- FIG. 125 – Alexander Calder, Braniff International Airlines, 1973.
- FIG. 126 – Alexander Calder, BMW 3 OCSL, 1975.
- FIG. 127 – Júlio Plaza, Objetos, 1969.

- FIG. 128 – Jackson Pollock, at work, sem data.
- FIG. 129 – Jackson Pollock, *Number 8, 1949 (detail)*, 1949.
- FIG. 130 – Marx Ernest, Marlene (Mother and son), 1940.
- FIG. 131 – Ives Klein, At Work, sem data.
- FIG. 132 – Spencer Tunick, Instalação em frente ao escritório das Nações Unidas em Nova Iorque, 1994.
- FIG. 133 – David Oliveira, Homem deitado, 2010
- FIG. 134 – David Oliveira, Auto-retrato, 2010
- FIG. 135 – David Oliveira, Mergulha-pormenor, 2012
- FIG. 136 – David Oliveira, Corpo habitado, 2013
- FIG. 137 – Célia Veras, Esculturas e desenhos (retratos) – Coleção particular, 1994/95/96 – Materiais utilizados: concreto armado; arame – Bico de pena sobre papel – Dimensões: esculturas – de 40cm a 2m; desenhos: 40x60cm.

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A ESSÊNCIA DA LINHA E DO DESENHO  
PARA A ESCULTURA**

(Alexander Calder - Amílcar Pereira de Castro - David Oliveira)

**ANEXO 2  
AS IMAGENS**

Célia Cristina de Siqueira Cavalcanti Veras

Dissertação  
Mestrado em Escultura  
Especialidade em Estudos de Escultura  
2015

## 8.1 – AS IMAGENS

FIG. 1 – Wassily Kandinsky, Composição VIII, óleo sobre papel, 1923

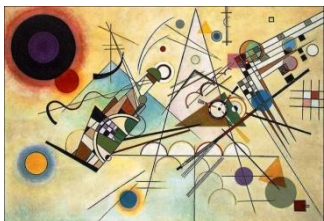


FIG. 2 - Kazimir Malevich, Mystic Suprematism , Suprematismo Místico,(Black Cross and Red Oval), Cruz preta e vermelha Oval, (1920-22).

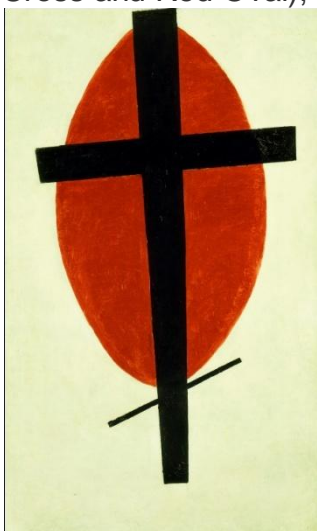


FIG. 3 - Tony Smith, Free Ride, Passeio Livre 1962



FIG. 4 – ( Escultura habitada) Le Corbusier, **residência Savoye** , França , 1928.



FIG. 5 – Stonehenge, Inglaterra Entre 1500 a.C. e 1100 a.C.



FIG. 6 – Espaço Real e Espaço Virtual, Robert Moris, Observatório, Holanda, 1997.



FIG. 7 – Espaço Vazio, Yves Klein, El Vacio, 1958



FIG. 8 – Gilbert y George, Piss Mooning, Inglaterra, 1996.

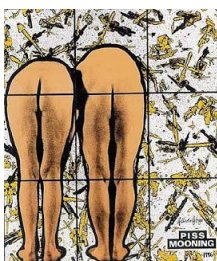


FIG. 9 – Orlan, "Arte Carnal " (Carnal Art ), França.

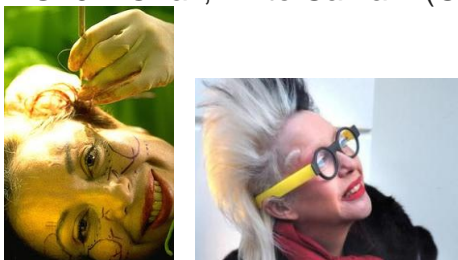


FIG. 10 - Portão (ou Porta) de Ishtar - foi o oitavo portal da cidade mesopotâmica da Babilônia. Foi construída por volta de 575 a.C. por ordem do rei Nabucodonosor



Inscrição em Tijolo faz referência ao nome de Nabucodonosor; foi encontrada nas ruínas da Antiga Babilônia. Datada entre 604 e 561 a. C.

FIG. 11- Gravura "A Colheita e o Arado de Cereais" (Mesopotâmia, 1450 A.C.) e Mapa de Ga-Sur: o mapa mais antigo já visto. **Fonte:** Oliveira (1983), Geomundo (2011) e GeoGuia (2011).

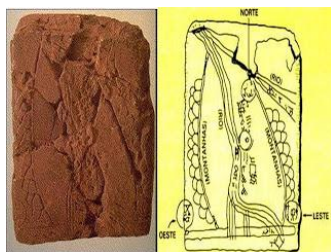


FIG. 12 – Bloco de pedra de Cascajal, estima-se ter sido encontrado em: 1000 a.C. e 800 a.C.

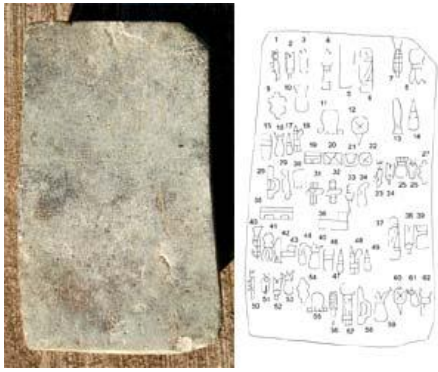


FIG. 13 – ARTE MINÓICA - Uma mulher agarrando um touro pelos chifres. Um dos esportes e Arte minoica Idolo



FIG. 14 - Imperador romano Caracalla e Coluna de Trajano (106 – 113) d. C.

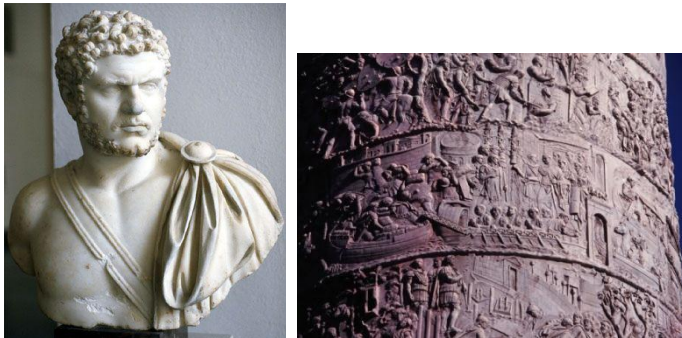


FIG. 15 – mosaico-de-vidro-icone-cristo-pantocra

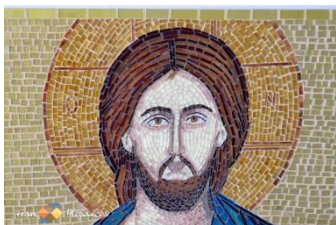


FIG. 16 – Desenho de criança de 2;2 meses. Trata-se de uma figura humana contendo: rosto, olhos, nariz, boca, cabelos, barba e dois filamentos saindo da cabeça,



FIG. 17 – "Senécio", óleo sobre linho de Paul Klee, 1922



FIG. 18 – Paul Klee, *Burdened Children*, 1930.



FIG. 19 – William Hogart, *The Bathos*, 1764

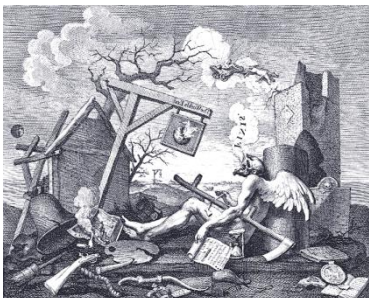


FIG. 20 – Alfred Watkins, Stonehenge, Inglaterra, 1930

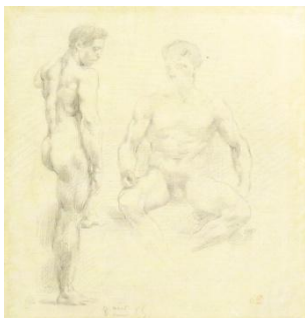


Members of the Old Straight Track Club on an outing to Stonehenge in the 1930s

FIG. 21 – Èugene Delacroix, cavalos, 1798.



Dois estudos de nus masculinos, um em pé e outro sentado, 1855.



A Educação de Aquiles, 1844.



Delacroix, Eugène (Ferdinand Victor Eugène Delacroix) (1839)  
Cristo na Cruz - Christ on the Cross



FIG. 22 - Kleber Matheus, *Neo Ornamental*, em 2008,



Anthony McCall, "esculturas de luz", 2012



<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/04/esculturas-de-luz-de-artista-britanico-fascinam-visitantes-em-museu-alemao.html>

FIG. 23 – Peter Jansen, *Thomas Flair*, 2007.



Peter Jansen, Runner, 2007.



FIG. 24 – Umberto Boccioni, Formas Únicas de Continuidade no Espaço, 1913



FIG. 25 – Alexandre Calder, Animal Sketching, 1931.



FIG. 26 – Amílcar de Castro, Da Série Desenho Artista, 1980.



[http://www.catalogodasartes.com.br/Lista\\_Obras\\_Biografia\\_Artista.asp?idArtista=84&txtArtista=Amilcar%20de%20Castro](http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=84&txtArtista=Amilcar%20de%20Castro)

Amílcar de Castro, Abstração, 1998.



FIG. 27 - Edvard Munch, O Grito, Noruega, 1893 e Agonia, 1915.



FIG. 28 – Ernest Barlach, “El regreso del hijo pródigo”. Madera, 1916 , 1928.



Hombre cantando, 1928



FIG. 29 - Wilhelm Lehmbruck: Der Gestürzte, O Expulso, 1915/16.



FIG. 30 – Käthe Kollwitz, NIO Mulher Morreu, Alemanha, 1903; A Chamada da Morte, 1934 e Madre com Gêmeos, 1927.



FIG. 31 – August Rodin, O beijo, França, 1886 e Monumento a Balzac, 1883.



FIG. 32 – Pablo Picasso, Mulher com Leque, 1908.



FIG. 33 – Rudolf Belling, Retrato de Alfred Flechtheim, 1927.



FIG. 34 – Oskar Schlemmer, Figura Abstrata, 1921.



FIG. 35 - Otto Freundlich, Figura Abstrata, 1933 e *Mein roter Himmel*(Meu Céu Vermelho), 1933.





FIG. 35 – Picasso, Craneo de toro,1943 e Guitarra, 1912.



FIG. 36 – Henry Matisse, Music, 1910 e Male Model, 1900.



FIG. 37 – Pablo Picasso, 'Bull - plate 9',1946 e “las jaulas espaciales”, 1930.

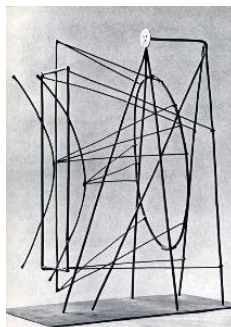


FIG. 38 – Marcel Duchamp, Bottle dryer [Bottle rack] 1914 reconstructed 1964 e Bicycle Wheel, 1951.



FIG. 39 – Van Gogh, Auto-Retrato, com chapéu de feltro, 1887 e A Cesta, 1890.



FIG. 40 – Paul Gauguim, Parau api, (Two Women of Tahiti) 1892 Parau api , ( Duas mulheres de Tahiti e Alone,(Sozinha), 1893.



FIG. 41 - Pablo Picasso, Praça Daleu, no centro de Chicago, 1967.



FIG. 42 - Auguste Rodin, 'Despair', Desespero, 1890.



FIG. 43 – Aristide Maioll, ea The River, 1938.



FIG. 44 – Antoine Bourdelle, La baigneuse accroupie au rocher, A banhista agachado junto à rocha (1906-1907).



FIG. 45 – Charles Depiau, L'Adolescente, 1927

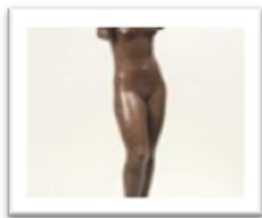


FIG. 46 – Constantin Brancusi, O Beijo, 1907.

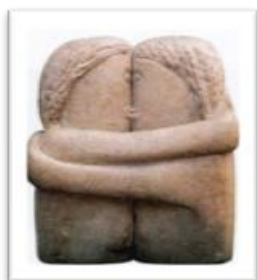


FIG. 47 – Vladimir Tatlin, Modelo do monument III Internacional, 1920.



FIG. 48- Naum Gabo, Cabeça nº 2, 1916.



FIG. 49 – Antoine Pevsner, Construction in the Round, 1925.



FIG. 50 - Umberto Boccioni, *Dinamismo del cuerpo humano: Boxeador*, 1913.



FIG. 51 - Henry Moore, Cabeza de luna, 1964.



FIG. 52 - Julio González, Pequeña escultura del espacio abstracto, 1933-1934.  
E Greta Garbo con mechón, de 1930.



FIG. 53 – Pablo Picasso, “Cabeza de mujer”. Boisgeloup, 1931.



FIG. 54 – Pablo Gargallo, Kiki de Montparnasse, 1928.



FIG. 55 – Henri Matisse, *La Serpentine*, 1909.



FIG 56 – Henry Flynt, 1961.



FIG. 57 - Kazimir Malevich, *Black Square*, 1913

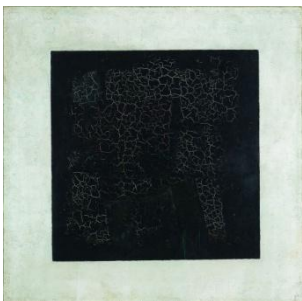


FIG. 58 – El Lissitzky, “preliminary” – esboço para um poster, 1920.

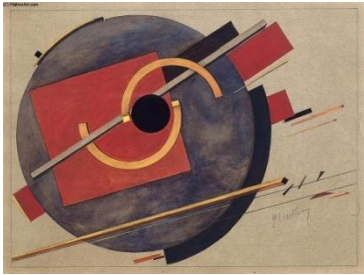


FIG. 59 - Aleksander Mikhailovich Rodchenko, “livros”, 1924.



FIG. 60 - Piet Mondrian, Composition V, 1914



FIG. 61 - Kazimir Malévich, Suprematism 1915.



FIG. 62 – “R. Mutt” (Marcel Duchamp), Fonte, 1917.



FIG. 63 - Constantin Brancusi, Princesse X, 1915/16.



FIG. 64 – Lygia Clark, Bicho: caranguejo duplo, 1977.

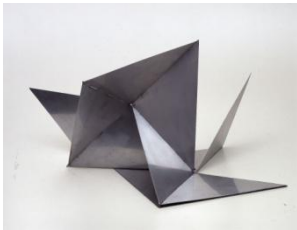


FIG. 65 – Hélio Oiticica, Projeto Central Park (Project 1), 1971.



FIG.66 – Willys de Castro, Objeto Ativo, 1962.



FIG. 67 – Lygia Pape, "Amazonino Vermelho" (1989/2002)

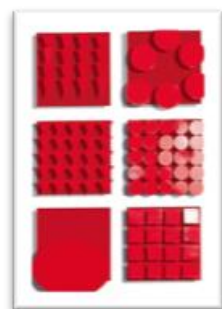


FIG. 68 – Frans Weissmann, Três Pontos, 1957 e Escultura Linear, 1954-98.

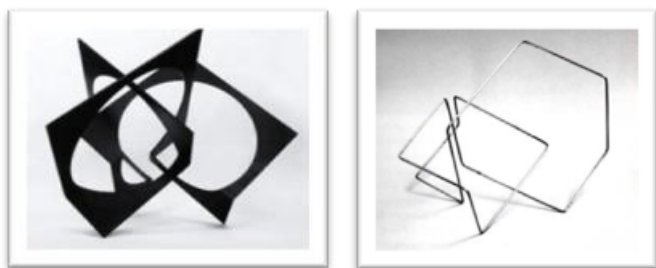


FIG. 69 - Amílcar de Castro, sem título, 1993.



FIG. 70 – Amílcar de Castro, Sem Título, década de 1960.



FIG. 71 – Amílcar de Castro, Sem Título, década de 1980.



FIG. 72 – Amílcar de Castro, Sem Título, 1963.

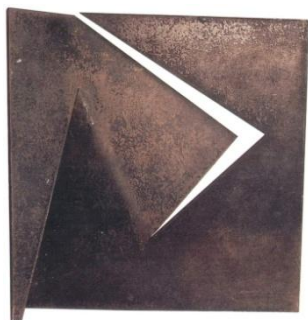


FIG. 73 – Amílcar de Castro, Aço Inoxidável, 1968. [refeito em 1972].



FIG. 74 – Amílcar de Castro, Aço Inoxidável, 1969.



FIG. 75 – Amílcar de Castro, Aço, 1973.

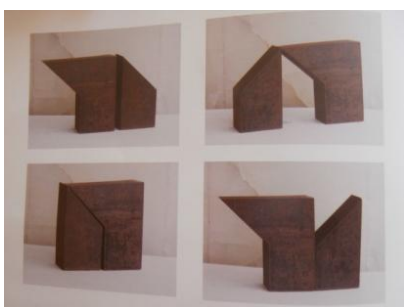


FIG. 76 – Amílcar de Castro, Aço, 2001.



FIG. 77 – Amílcar de Castro, Aço, 1980.



FIG. 78 – Amílcar de Castro, Aço, 1980.



FIG. 79 – Amílcar de Castro, Aço, 1987.



FIG. 80 – Amílcar de Castro, Aço, 1980.



FIG. 81 – Amílcar de Castro, Braúna, (Madeira), 1998.

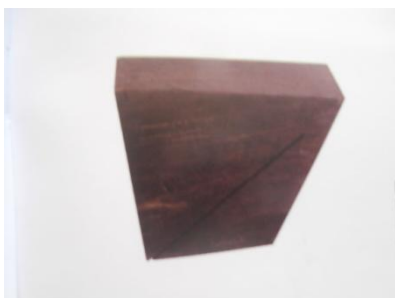


FIG. 82 – Amílcar de Castro, Mármore, 2001.



FIG. 83 – Amílcar de Castro, Mármore, 2001.

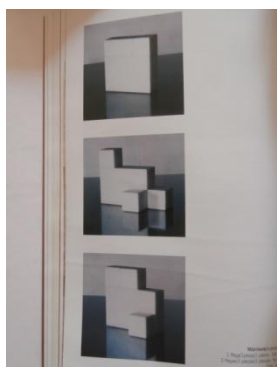


FIG. 84 – Amílcar de Castro, Aço, 1990.

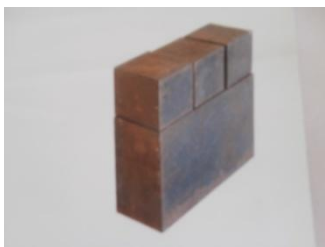


FIG. 85 – Amílcar de Castro, Acrílica sobre Tela, 1991.



FIG. 86 – Amílcar de Castro, Acrílica sobre Tela, 1991.



FIG. 87 – Marx Bill, Unidade Tripartida, 1948.



FIG. 88 – Amílcar de Castro, Sem título, litogravura, 1992.



FIG. 89 – Amílcar de Castro falece aos 82 anos.



FIG 90 – Alguns livros sobre Amílcar de Castro

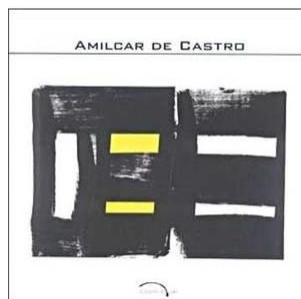
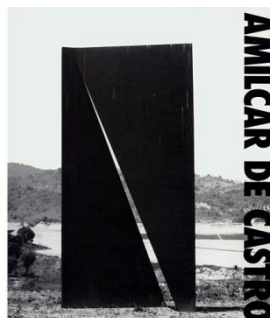
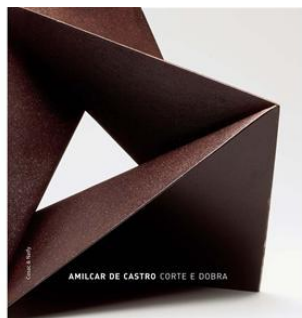


FIG 91 – Alexander Milne Calder, William Penn, 1894. [Avô de A. Calder].



FIG. 92 – Alexander Stirling Calder, Homem Cria, 1901-02. [pai de A. calder].

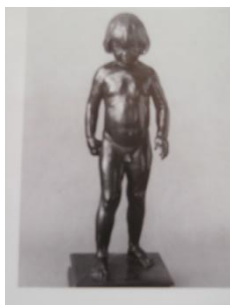


FIG. 93 – Alexander Calder, Pôr do Sol Ártico, 1973.



FIG. 94 – Alexander Calder, Galo, 1972.



FIG. 95 – Alexander Calder, Peixe, 1945.

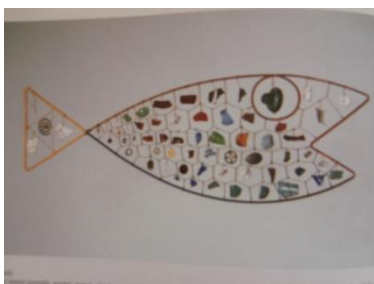


FIG. 96 – Alexander Calder, O Universo, 1974.



FIG. 97 – Piet Mondrian, Composição com vermelho, amarelo, azul e preto, 1921.

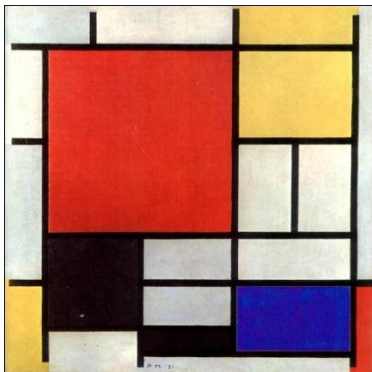


FIG. 98 – Joan Miró, O sorriso do Flamboyant asas, 1953.



FIG. 99 – Fernand Léger, Discos, 1918.



FIG. 100 – Alexander Calder, Penhasco com Pétalas e Cascata Amarela, 1974 e Oshkosh, 1965.





FIG. 101 - Laszlo Moholy-Nagy - Ein Lichtspiel Schwarz-Weiss-Grau , [Uma luz preto-e-branco cinza], 1930.



FIG. 102 – AlexanderCalder, A Fonte de Mercúrio, 1937-1943.



Fig. 103 – Alexander Calder, Stábile, Sem Título, c. 1947.



FIG. 104 – Alender Calder, Móbile de parede de pendurar, Esponja Preta, c. 1957.



FIG. 104 – Alexander Calder, Black Beast [maquete], 1939.



<http://thedailyartwork.blogspot.pt/2013/03/alexander-calder.html>

FIG. 105 – Alexander Calder, Stábile-móbile, Disco Amarelo, 1953.



FIG. 106 – Alexander Calder, (**Cat Mobile**), 1966.



FIG. 107 – Alexander Calder, Domador de Leões (do circo Calder), 1926-1930.



FIG. 108 – Alexander Carder, Cirque Calder, 1926-1930.

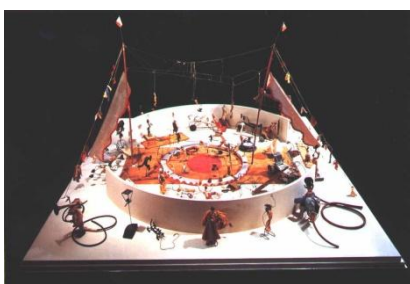


Fig. 109 – Alexander Calder, escultura de arame, 1928.



FIG. 110 – Alexander Calder, Josephine Baker, c. 1928.

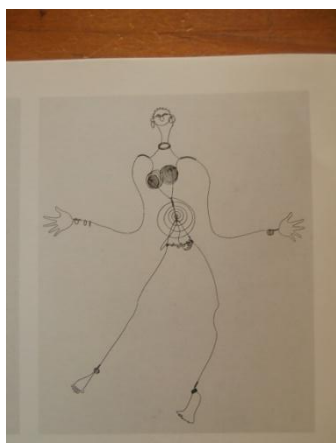


FIG. 111 – Alexander Calder, **Necklace**, ca. 1938.



FIG. 112 - **Alexander Calder**, *Brooch*, " For Louisa on her fifty-third birthday, February 19,1958.



FIG. 113 – Alexander Calder, *Display Head for Jewelry*, 1940, and Earrings, ca. 1942.



FIG. 114 – Alexander Calder, *Constelação Vertical com Osso Amarelo*, 1943.



FIG. 115 – Alexander Calder, Constelação, 1943.



FIG. 116 – Alexander Calder, Tubarão e Baleia, c. 1933.



FIG. 117 – Alexander Calder, Garrafa de Madeira com Cabelos, 1943.

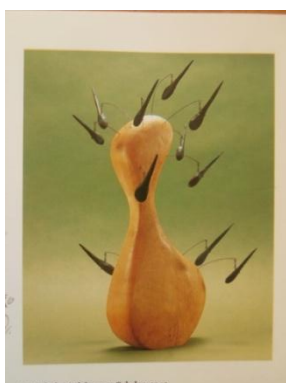


FIG. 118 – Alexander Calder, 1949.



Fig. 11: Philadelphia Museum of Art. Ala direita do edifício visto da praça à extremidade do Benjamin Franklin Parkway.

FIG. 119 – Alexander Calder, La Spirale, 1958.



FIG. 120 – Alexander Calder, Flamingo, 1974.



FIG. 121 – Alexander Calder, Teodelapio, 1962.



FIG. 122 – Alexander Calder, Homem, 1965.



FIG. 123 – Alexander Calder, EL Sol Rojo, 1968.



FIG. 124 – Alexander Calder, La Grande Vitesse, 1969.



FIG. 125 – Alexander Calder, Braniff International Airlines, 1973.



FIG. 126 – Alexander Calder, BMW 3 OCSL, 1975.



FIG. 127 – Júlio Plaza, Objetos, 1969.



FIG. 128 – Jackson Pollock, at work, sem data.



FIG. 129 – Jackson Pollock, *Number 8, 1949 (detail)*, 1949.

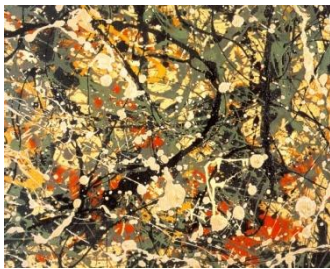


FIG. 130 – Marx Ernest, *Marlene (Mother and son)*, 1940.

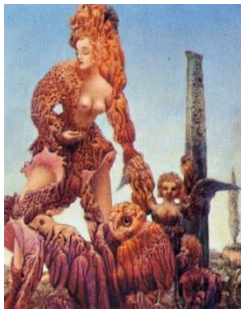


FIG. 131 – Ives Klein, *At Work*, sem data.



FIG. 132 – Spencer Tunick, *Instalação em frente ao escritório das Nações Unidas em Nova Iorque*, 1994.



FIG. 133 – David Oliveira, Homem deitado, 2010.



FIG. 134 – David Oliveira, Auto-retrato, 2010.

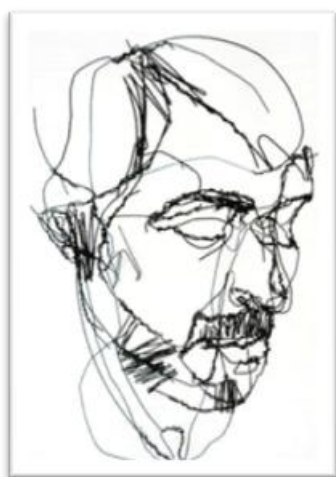


FIG. 135 – David Oliveira, Mergulha-pormenor 2012.

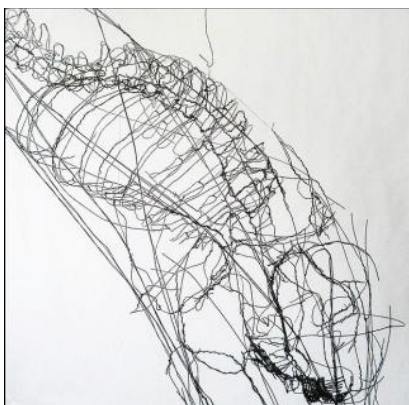


FIG. 136 – David Oliveira, Corpo habitado, 2013.



FIG. 137 – Célia Veras - Esculturas e Desenhos (retratos) – Coleção particular.

Data: ano 1994/95/96.

Materiais utilizados – Concreto armado; arame - Bico de pena sobre papel.

Dimensões – de 40cm a 2m – esculturas; desenhos - 40cm por 60cm.







UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A ESSÊNCIA DA LINHA E DO DESENHO  
PARA A ESCULTURA**

(Alexander Calder - Amílcar Pereira de Castro - David Oliveira)

**ANEXO 3  
ENTREVISTA COM DAVID OLIVEIRA**

Célia Cristina de Siqueira Cavalcanti Veras

Dissertação  
Mestrado em Escultura  
Especialidade em Estudos de Escultura  
2015

### ANEXO 3

#### ENTREVISTA COM DAVID OLIVEIRA

**C - O seu desenho obedece à regra clássica de uma representação mimética, mas tecnicamente é completamente inesperado. O que o levou a escolher o arame – uma linha com volume num espaço – para trabalhar o desenho?**

D - Eu costumo dizer que faço esculturas com o pensamento do desenho. A técnica do arame aliada ao pensamento plástico do desenho possibilita que a figura seja mais verdadeira, mais honesta portanto mais próxima da ideia. Esta técnica também me permite explorar o espaço livre das dimensões de um suporte.

**C - O desenho é a disciplina estrutural do seu trabalho. Na maior parte da sua obra, o princípio é o desenho e o resultado é também desenho. Esse ponto de chegada é preparado, tem projeto no sentido físico (não apenas em conceito) ou nasce diretamente no suporte? Como você faz? Como fez por exemplo esta Pietà?**

D - Tudo começa na ideia, depois recolho informação que me permita conhecer o que vou representar.

Eu não considero a ideia como um conceito fechado, mas como o início de um percurso. Por vezes, durante o processo, aparecem novos caminhos, e o resultado final dá-se como num romance, em que as personagens é que escolheram o fim da sua história. Esta obra, “Pietà”, surge na sequência de um convite realizado pela Casa da Cerca, em Almada, no sentido de desenvolver uma reflexão sobre a importância dos Clássicos no pensamento plástico contemporâneo. Resolvi trabalhar sobre a obra de Miguel Ângelo, como um tributo pessoal, pela importância que esta obra assume para mim. A harmonia, a naturalidade e a honestidade reveladas na obra e que aparecem de forma tão espontânea, têm por detrás um pensamento muito complexo e intrincado, não só do ponto de vista compositivo, como também do da representação, refletindo assim a capacidade que a Arte tem para ludibriar a compreensão, afirmando-se como o Real.

**C - O referente é evidente no seu trabalho. Ossos, animais, órgãos e figuras humanas são facilmente reconhecíveis. Como é que você escolhe esses pretextos?**

D - Eu escolho formas naturais que existam durante um tempo limitado. Quer isto dizer, que morram. Procuo relacionar o que represento sempre com com a passagem do tempo. A fragilidade do arame evoca a fugacidade da vida.

**C - Em termos temáticos, a figura humana é uma presença constante na sua produção. Seja em traçado de pormenores de anatomia, seja em fragmentos de corpos que evocam movimento (ou quietude), em imagens de rostos mediatizados (como as cabeças das mulheres muçulmanas), seja também agora, mais recentemente, com esta incursão num universo clássico da história da arte. O que você procura com a sua representação?**

D - Existe um tema subjacente a toda a produção artística – a Identidade, isto é, a forma como nos afirmamos individualmente. Essa afirmação implica um pensar sobre a nossa existencia, o que nos preocupa, o que nos faz feliz, com quem dormimos. O objecto pede emprestado uma história, uma vida e toma-a como sua. Isso torna-o mais real.

**C - Em muitos aspetos, por ter volume, por ficar num território híbrido entre desenho/escultura e instalação, a luz é fundamental para a percepção das tuas composições. Como você pensa esses fatores? No projeto ou no ato da sua realização?**

D - A Luz é o que nos permite ver. As minhas obras são visuais, associadas á construção mental da imagem do que propriamente á sua matéria, ao seu tacto.

Quando são colocadas no espaço, este torna-se o suporte da obra intervindo directamente na forma como esta se percebe.

A Pietá que apresento na Casa da Cerca foi pensada para um espaço muito específico . A imagem de fundo, com a vista do Tejo e de Lisboa é a matéria visual que vai ocupar a obra , completando o misticismo do tema com a sensação de imensidão e grandeza.

**C - Que processos você escolhe e que opções fazes para a depuração da imagem final? Esse processo é consciente ou intuitivo?**

D - Tão consciente e intuitivo como qualquer processo compositivo. Existe uma consciência, pois sei o que pretendo. Contudo, a intuição é muito importante, pois é o que vai conferir á obra carácter.

**C- Em termos de formação académica, que importância teve – e mantém – a disciplina do desenho na sua obra? E como você a conjuga com esse material inesperado? Como você entende este nosso tempo?**

D - Para mim não interessa só saber desenhar, interessa também perceber os mecanismos do desenho, o desenho é uma linguagem universal, de fácil entendimento e assim acessível a quase todos.

Na minha opinião, um artista plástico tem de saber desenhar. Isto é, tem de saber explicar de um ponto de vista gráfico a sua ideia.

**C- Num universo saturado de imagens, que função você pensa poder ter hoje a arte?**

D - A História da Arte mostra-nos que, desde sempre, e em movimentos cíclicos, o Homem utilizou a arte como forma de expressão das suas mais profundas inquietações. Acredito que a função da arte contemporânea não se afaste muito disto – continuamos egocentricos, mas agora a uma escala global.

## CURRICULUM VITAE DE DAVID OLIVEIRA

Data de Nascimento: 2 de Fevereiro de 1980

Formação Académica: Licenciatura em Escultura, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2008. Frequencia no mestrado de Anatomia Artística na Faculdade de Belas Artes de Lisboa em 2010

2005- Participação na feira de Arte Estoril 2005

- Feira de Arte Contemporânea de Lisboa (2005, 2006, 2007 e 2009).
- Exp. Individual, galeria de S<sup>o</sup> Bento, "Uma Ópera Orgânica", Lisboa

2006- Exp. colectiva, galeria Pedro Serrenho, "Itinerários de Dessiminação", Lisboa

- Exp. Individual, galeria Um Nome, "O Namoro", Caldas da Rainha
- Exp. Individual, galeria Olga Santos, "Debut", Porto

2007- Concurso de Escultura Juan José Oliveira, Tui, Espanha

- Exp. Colectiva, galeria Pedro Serrenho, "colectiva aos 8 Mês", Lisboa

2008- Concurso D. Fernando II, Sintra

- Exp. Colectiva, Mercado da Fruta, "Mercado da Fruta" Caldas da Rainha

- Exp. Colectiva, Museu da Presidencia da República, " Fora de Sitio", Viana do Castelo

- Exp. Individual, Galeria Pedro Serrenho, "Vanitas", Lisboa

2009- Concurso Jovem Criador de Aveiro (1<sup>o</sup> Prémio de Escultura)

- Concurso de Desenho Mestre Severo portela, Almodovar

2010- Concurso D<sup>o</sup> Fernando II (prémio Revelação)

- Exposição Individual, Rua das Flores, "Espaço Vazio", Lisboa

- Exposição Colectiva, Câmara dos Azuis, "Homens de ferro, sonhos de papel", Porto

- Feira de Arte Contemporanea de Santander, Espanha
- 5<sup>a</sup> Bienal de Artes Plásticas de Sesimbra, "Artspace", Sesimbra
- Exposição colectiva, In transit, Açores
- Festival Pop Up City, Lisboa
- Exposição Colectiva, Galeria Pedro Serrenho, " Biblioteca ou ensaio de multiplicação de planos, Lisboa

- Exposição Individual, Galeria Pedro Serrenho, One week studio, Lisboa

- Terraço, Curadoria Filipa Oliveira, Feira de Arte de Lisboa, Biblioteca
  - Exposição Colectiva de arte contemporânea inclusiva- Polaris, organizada pela Fundação AFID Diferença
- 2011- Exposição Individual, “Querelle et Nono”, Loja Nuno Gama, Porto
- Participação na Moda Lisboa, Desfile Nuno Gama
  - Participação na Feira de Arte Contemporânea de Madrid, Just Mad.
  - Exposição Colectiva ,” After Utopia, a view on the Portuguese Freedom Day”, Acquire Arts Gallery, Londres
  - Exposição Colectiva, Jovens Criadores 2010, Vila Franca de Xira
  - SWAB, Feira de Arte Contemporânea de Barcelona
  - Exposição Individual, Travessa do Conde da Ponte, "Espaço Vazio", Lisboa
- Exposição colectiva, “Stuk in the midle with you, Torba, Turkia
  - Instalação, fundação Champalimoud, Lisboa
  - Show room individual, ArtBeat- feira de arte contemporanea, Istanbul, Turkia
- Exposição Individual, Mandala, Fundação Champalimaud, Lisboa
  - Exposição Colectiva, Polaris 2011, Lisboa
  - ARCO, Feira de arte Contemporânea, Madrid
- 2012- Exposição Individual, David Oliveira, Galeria111, Lisboa
- Instalação, B.leza, Lisboa
  - Individual, David Oliveira, Galeria 111, Porto
  - Colectiva, Miniarte textil, colmo, itália
  - colectiva, valencia, espanha.
  - colectiva, casa da cerca, Portugal
  - Instalação, “meat”, Nuno Gama, Lisboa
  - Instalação, timeless, Torres Vedras, Portugal
- 2013- Colectiva, Miniarte textil, Paris, França
- Anuncio Mitsui Bussan
  - Capsula do Tempo, TVI, Lisboa
  - Exposição Colectiva, Polaris 2013, Museo do Oriente, Lisboa
  - Individual, David Oliveira, Galeria 111, Lisboa
- 2014- - Individual, David Oliveira, Galeria 111, Porto

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**A ESSÊNCIA DA LINHA E DO DESENHO  
PARA A ESCULTURA**

(Alexander Calder - Amílcar Pereira de Castro - David Oliveira)

**ANEXO 4  
BIBLIOGRAFIA**

Célia Cristina de Siqueira Cavalcanti Veras

Dissertação  
Mestrado em Escultura  
Especialidade em Estudos de Escultura  
2015

## ANEXO 4

### BIBLIOGRAFIA

- ABBAGNANO, Nicola – **Dicionário de Filosofia**. Brasil: Ed. Martins Fontes, 2007. ISBN-10: 8578275217.
- ALVES, José Francisco – **Amílcar de Castro: Uma retrospectiva**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes do Mercosul, 2005. ISBN: 859950103-8.
- ARNHEIN, Rudolf - **Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora**. Brazil: Livraria Pioneira Editora, 1995. ISBN: 85-221-0148-5 1.
- Baal-Teshuva, Jacob – **Calder**. São Paulo: Taschen Do Brasil. 2005. ISBN: 3-8228-3898-5.
- BATCHELOR, David – **Minimalismo**. Lisboa: Editorial Presença, 2000. ISBN: 972-23-2479-9.
- THOMSON, Belinda – **Pós-Impressionismo**. Lisboa: Editorial Presença, 1999. ISBN: 972-23-2482-9.
- BELJON, J.J. – **Gramática del Arte**. Madrid: Celeste Ediciones, 1993. ISBN: 84-376-2020-1.
- COLI, Jorge – **O que é arte**. São Paulo: Editora brasiliense, 1981. ISBN: 85-11-01046-7.
- DEL AMO, Pablo de Arriba - **Movimento**. In: *Conceptos fundamentales Del lenguaje escultórico*. Madrid: Ediciones Akal, 2006. ISBN:13: 978-84-460-1804-9; ISBN: 10: 84-460-1804-7.
- FORMAGGIO, Dino – **Arte**. Lisboa: Editorial Presença, 1973. ISBN: 972-23-1071-2.
- GONZÁLEZ-MENEZES; CUADRA, Consuelo de La - **Forma e Matéria**. In: *Conceptos fundamentales Del lenguaje escultórico*. Madrid: Ediciones Akal, 2006. ISBN: ISBN:13: 978-84-460-1804-9; ISBN: 10: 84-460-1804-7.
- GONZÁLES, Elena Blanch – **Espacio**. In: *Conceptos fundamentales Del lenguaje escultórico*. Madrid: Ediciones Akal, 2006. ISBN:13: 978-84-460-1804-9; ISBN: 10: 84-460-1804-7.
- HEIDEGGER, Martin – **A Origem da Obra de Arte**. Lisboa: Edições 70, 2014. ISBN: 978-972-44-1379-2.

KANDINSKY, Wassily – **Ponto Linha Plano: contribuição para a análise dos elementos picturais**. Lisboa: Edições 70, 1996. ISBN: 972-44-0566-4.

KRAUSS, Rosalind E. – **Caminhos da Escultura Moderna**. Brasil: Ed. Martins Fontes, 1998. ISBN 85-336-0958-2.

LAMBERT, Susan; BLUME, Hermann – **El Dibujo Técnica y Utilidad: Una introducción a La percepción Del dibujo**. Madrid: *Editorial*: Madrid: Hermann Blume, 1985. ISBN: 84-7214-325-2.

MASSIRONI, Manfredo – **Ver pelo Desenho aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos**. Brasil: Edições 70, 1982. ISBN: 0-262-68098-X.

OSTROWER, Fayga – **Universos da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1983. ISBN: 85-7001-401-5.

OSTROWER, Fayga – **Criatividade e Processos de Criação**. Brasil: Editora Vozes, 1991. ISBN: 85.326.0553-2.

PEREIRA, José Fernandes – **O Desenho Português e o Classicismo: Pensar e Fazer**. In: Arte e Teoria. Revista do Mestrado em Teoria da Arte. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2002. nº3. ISBN: 972-98505-4-2.

ANTUNES, Sandra – **A Impossibilidade do Desenho**. In: Arte e Teoria. Revista do Mestrado em Teoria da Arte. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2002. nº3. ISBN: 972-98505-4-2.

PEREIRA, Tereza – **O Traço Primordial ou o Desenho como Revelação**. In: Arte e Teoria. Revista do Mestrado em Teorias da Arte. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2002. nº3. ISBN: 972-98505-4-2.

RIBEIRO, Marília Andrés; MELO, Janaina – **Amílcar de Castro; Depoimento**. Belo Horizonte: Editora C/ Arte, 2002. ISBN: 85-87073-12-5.

SILVA, Ana Maria Moreira da - **De Sansedoni a Vasari o Desenho como Fundamento do Processo Conceptual em Arquitetura**. Lisboa: Coleção Teses Universidade Lusíada Editora, 2010. ISBN: 978-989-640-051-4.

SUASSUNA, Ariano – **Iniciação à Estética**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002. ISBN: 85-7315-187-0.

WOOD, Paul – **Arte Conceptual Movimentos da Arte Contemporânea**. Lisboa: Ed. Presença, 2002. ISBN: 972-23-2843-3.

JANEIRO, Pedro António – **O Papel do Desenho**. Lisboa: Caleidoscópio - Edição e Artes Gráficas, S.A., 2013. ISBN: 978-989-658-172-5.

RANCIÈRE, Jacques – **O Destino das Imagens**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011. ISBN: 978-989-8327-17-8.

READ, Robert – **A Arte de Agora Agora**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981. ISBN: 85-273-0432-5.

TUCKER, William – **A Linguagem da Escultura**. São Paulo: Casac&Naify Edições, 1999. ISBN: 85-86374-27-x.

MILES, Malcom; ANDRADE, Pedro de; CONDESSO, Fernando; [et. al] – **Arte Pública e Cidadania: Nova leituras da cidade criativa**. Lisboa: 2010. ISBN: 978-989-658-075-9.

BARRETO, Ana Olga de Barros – **A Arte: Conversas com Paul Gsell**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990. ISBN: 85-209-0247-2.

FAUCHEREAU, Serge; BONET, Juan Manoel; SPIES, Werner; [et. Al] - **Forjar El Espacio. La escultura forjada em AL siglo XX**. Catálogo. Local: Las Palmas G. C. Cabildo de Gran Canaria., 1998. ISBN 10: 8489152276; ISBN 13: 9788489152274.

COCHFEL, João José – **Iniciação Estética**. São Paulo: Publicação Europa-América, Coleção Saber, 1958. ISBN: 5601072010369.

CAEIRO, Luís A. – **A Dialética: Paul Fouquié**. São Paulo: Publicação Europa-América, Coleção Saber, 1978. ISBN: 9788574310992.

ROXO, Albertino Galvão – **O Desenho: na gravura na escultura nas artes e ofícios**. Lisboa: Editora Gráfica Portuguesa, Coleção Educativa, 1971. Série N, Número 19.

ALEXANDRIAN, Sarane – **O Surrealismo**. Cacém: Editorial Verbo, 1973. ISBN: 84-482-1589-3.

MESQUITA, António Pedro – **Fédon, de Platão – Leituras Orientadas e ropostas de Trabalho**. Lisboa: Texto Editora, Lda., 2000. ISBN: 972-47-0630-3.

CARVALHO, Ruy de – **A Arte de Sonhar Ser: Fundamentos da arte-terapia analítica-expressiva**. Lisboa: Edições Ispa, 2009. ISBN: 972-8400-89-7.

GAURICO, Pomponio – **Sobre La Escultura**. São Paulo: Editora Akal, 1989. ISBN: 84-76 000-365-x.

## CATÁLOGOS

OLAIO, António, 1963- - Desenho : plasticidade e prática conceptual. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra, cop. 2014. Contém dados biográficos. ISBN 978-989-26-0745-0

REVISTA

MONTANER, Josep Maria, 1954- - Las formas del siglo XX. Barcelona : Gustavo Gili, cop. 2002. ISBN: 84-252-1821-7

CARNEIRO, Alberto - **Arte vida / vida arte**. Porto : Fundação de erralves, cop. 2013. ISBN: 978-972-739-288-9

ARRUDA, Luísa Capucho – **Os desenhos de escultores**. In: Desenho de escultores. Alcobaça: Armazém das Artes, 2012.

FERREIRA, Emília – **Desenho a 4 dimensões**. I: Rui Sanches – As margens da linha – lines and limits. Lagos Centro Cultural de Lagos, 2006. ISBN: 989-95113-0-7.

VILARINHO, Manuel : **20 desenhos : 4 pinturas**. Almada : Câmara Municipal, D.L. 2006. ISBN: 972-8794-33-9

Alexandre Farto, [et al.] **A ciência do desenho**. Almada : Casa da Cerca - Centro de Arte Contemporânea, 2012. ISBN 978-989-728-002-3

MARKAL, Alexandra Gomes – **Da Idéia à Forma. Desenhos de escultura em Portugal (séculos XVII a XIX)**. [Folha de sala da exposição – Sala do Mezanino}. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 2012.

## TESES

RIBEIRO, Maria Luisa Perienes – **O Fragmento na Escultura Portuguesa no Século XX**, 2009. Tese de Doutoramento em Escultura.

SILVA, João Castro – **O Corpo humano no ensino da escultura em Portugal:mimese e representação**, 2009. Tese de Doutoramento em Escultura. [consulta: 05 de jan. de 2015]. Disponível no: Repositório UL da Biblioteca da ULFBA.

COELHO, José, - **Escultura pública : poética do escultor Martins Correia**. Lisboa : [s.n.], 2014. Tese de mestrado, Escultura (Especialização em Estudos de Escultura Pública),[consulta: 15 de junh.2015]. Disponível no:

Repositório UL da Biblioteca da ULFBA.

IMAGINÁRIO JOANA – O **Desenho da Escultoras**: Cristina Ataíde, Susana Piteira e Catarina Leitão, [em linha]. Lisboa Universidade de Belas Artes da Faculdade de Lisboa, 2015. Tese de Mestrado – Escultura. [consulta. 10 de jun. de 2015]. Disponível no: Repositório UL da Biblioteca da ULFBA.

COELHO, José – **Escultura pública: poética do escultor Martins Correia**. Lisboa: [s.n.], 2014. Tese de Mestrado em Escultura Pública, [consulta 15 de jun. de 2015]. Disponível no Repositório da Biblioteca da ULFBA.

MENA, Ana – **O ferro na escultura portuguesa do século XX**. Lisboa: [s.n.], 2012. Tese de Mestrado em Escultura Pública, [consulta: 12 de jan. de 2015]. Disponível no: Repositório UL da Biblioteca da ULFBA.

### DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

WERNER, João – **Análise do estilo de Kandinsky**. [em linha]. [consult. 19-jun-2014]. Disponível na Internet:

[http://www.auladearte.com.br/historia\\_da\\_arte/Kandinsky.html](http://www.auladearte.com.br/historia_da_arte/Kandinsky.html)

LAKE, Beryl – **A teoria de Clive Bell acerca das obras de arte**. [em linha]. [consult. 23-jun-2014]. Disponível na

Internet: [http://www.criticanarede.com/est\\_lake.html](http://www.criticanarede.com/est_lake.html)

GONZÁLES, Elena Blanch – **Síntese da evolução do conceito do espaço escultórico**. Capítulo 1. [em linha]. [consult. 10-jun-2014]. Disponível na

Internet: <http://www.logospossiveis.blogspot.pt/p/evolucao-da-escultura.html>

JUVENIL, Antonio – **A habilidade para desenhar**. [em linha]. [consult. 27-jun-2014]. Disponível na Internet:

[http://www.sobrearte.com.br/desenho/002\\_habilidade\\_para\\_o\\_desenho.php](http://www.sobrearte.com.br/desenho/002_habilidade_para_o_desenho.php)

CHIH, Chiu Yi; LUZIANO, Israel – **Metacorporeidade e escultura**. [em linha]. [consult. 07-jun-2014]. Disponível na Internet:

<HTTP://www.arteref.com/gente-de-arte/texto-metacorporeidade-e-escultura-por-loz-2962-studio/>

ECOSS, Rodrigo – **A essência da arte**. [em linha]. [consult. 15-jul-2014].

Disponível na Internet:

<http://www.ecosdanatureza.blogspot.pt/2009/07/essencia-da-arte.html>

JUVENIL, Antonio – **Introdução ao desenho**. [em linha]. [consult. 10-jul-2015]. Disponível na Internet:

[http://www.sobrearte.com.br/desenho/002\\_habilidade\\_para\\_o\\_desenho.php](http://www.sobrearte.com.br/desenho/002_habilidade_para_o_desenho.php)

RAMOS, Artur – **Introdução ao desenho**. [em linha]. [consult. 05-jul-2015].

Disponível na Internet: [http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/a\\_linha\\_da\\_beleza](http://www.uc.pt/fluc/dfci/publicacoes/a_linha_da_beleza)

WIKIPEDIA, a enciclopédia livre – **Linhas de Ley**. [em linha]. [consult. 26-set-

2014]. Disponível na Internet: [http://www.pt.wikipedia.org/wiki/linhas\\_de\\_ley](http://www.pt.wikipedia.org/wiki/linhas_de_ley)

BLANCO, Daniela – **Escultura tradicional é importante?** [em linha]. [consult.

01-jul-2015]. Disponível na Internet:

<http://www.webartz.com.br/especiais/3D/escultura-tradicional-e-importante/>

BLANCO, Daniela – **Desenho a mão livre é importante?** [em linha]. [consult.

01-jul-2015]. Disponível na Internet:

<http://www.webartz.com.br/especiais/3D/escultura-tradicional-e-importante/>

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz – **O Desenho na Escultura de Umberto Boccioni**. [em linha]. [consult. 05-jul-2015]. Disponível na Internet:

<HTTP://www.unicamps.br/chaa/eha/atas/2004/BORTULUCCE,%Vanessa%20Beatriz%20-%20%EHA.pdf>

BARBOSA, Núria – **Arte, Revolução e século XX**. [em linha]. [consult. 07-jul-

2015]. Disponível na Internet: [http://www.pt.slideshare.net/nuriabs1/arte-](http://www.pt.slideshare.net/nuriabs1/arte-revolvo-sculo-xx?related=1)

[revolvo-sculo-xx?related=1](http://www.pt.slideshare.net/nuriabs1/arte-revolvo-sculo-xx?related=1)

NASCIMENTO, Cíntia – **Principais Movimentos Artísticos do Séc. XX**. [em linha]. [consult. 09-out-2014]. Disponível na Internet:

[http://www.pt.slideshare.net/CinthyaNascimento/principais-movimentos-](http://www.pt.slideshare.net/CinthyaNascimento/principais-movimentos-artisticos-do-sc-xx?related=2)  
[artisticos-do-sc-xx?related=2](http://www.pt.slideshare.net/CinthyaNascimento/principais-movimentos-artisticos-do-sc-xx?related=2)

COSTA, Bruno – **Movimentos Artísticos**. [em linha]. [consult. 04-abr-1015].

Disponível na Internet:

[http://www.pt.slideshare.net/BrunoCostinha/movimentos-artisticos-](http://www.pt.slideshare.net/BrunoCostinha/movimentos-artisticos-28844346?related=2)  
[28844346?related=2](http://www.pt.slideshare.net/BrunoCostinha/movimentos-artisticos-28844346?related=2)

GOMES, Maria – **Arte século XX**. [em linha]. [consult. 08-jul-2015]. Disponível na Internet: [http://www.pt.slideshare.net/mariafimgomes/arte-sculo-xx-](http://www.pt.slideshare.net/mariafimgomes/arte-sculo-xx-6581959?related=3)

[6581959?related=3](http://www.pt.slideshare.net/mariafimgomes/arte-sculo-xx-6581959?related=3)

DRESSLER, Andrea – **História da Arte – Os ismos – Movimentos da Arte Moderna**. [em linha]. [consult. 05-mai-2015]. Disponível na Internet:

<http://www.pt.slideshare.net/AndreaDressler/historia-da-arte-os-ismos-movimentos-da-arte-moderna?related=4>

ROBINSON, Jenefer – **Problemas da estética**. [em linha]. [consult. 25-nov-2014]. Disponível na Internet:

<http://www.criticanarede.com/problemasdaestetica.html>

DATURI, Davide Eugenio – **Dino Formaggio e o problema da estética como ciência geral da arte**. [em linha]. [consult. 27-abr-2015]. Disponível na Internet:

<HTTP://www.translate.google.pt/translate?hl=pt->

<PT&sl=u=http://revistadefilosofia.com/62-06.pdf&prev=search>

MAIOR, Armando Souto – **A essência da arte e o espírito**. [em linha].

[consult. 15-jan-2015]. Disponível na Internet:

<http://www.jeartaveluz.blogspot.pt/2009/11/essencia-da-arte-e-o-espirito.html>

GONZÁLES, Carina – **Diálogos da Obra**. [em linha]. [consult. 27-mar-2015].

Disponível na Internet: <http://www.citrus.upnet.usp.br/index.php/artigo-3-revista->

8